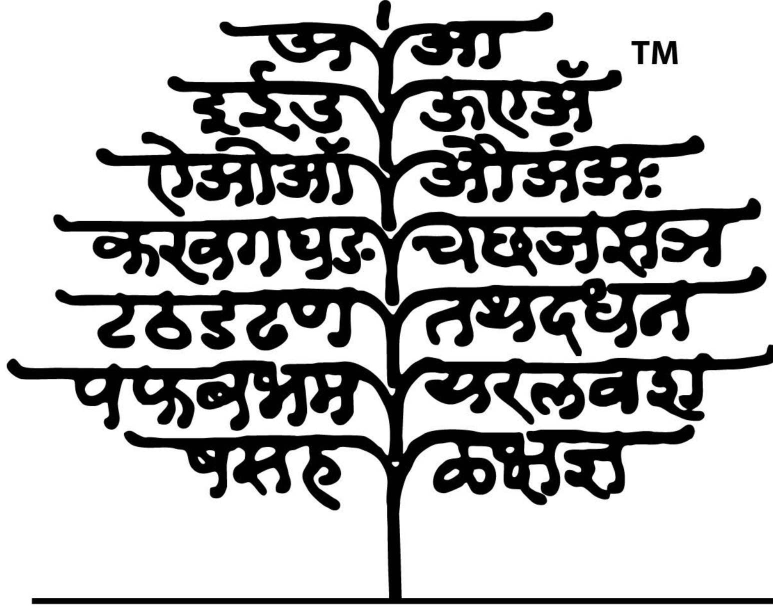
नवभारत दिवाळी १९८८

अनुक्रमणिका



मराठीचा विकास : महाराष्ट्राचा विकास

राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे संगणकीकृत



नोंदणी क्रं. एफ.१६०९४(मुंबई)





महाराष्ट्र शासन
मराठी भाषा विभाग
राज्य मराठी विकास संस्था
एल्फिन्स्टन तांत्रिक विद्यालय, ३, महापालिका मार्ग,
धोबीतलाव, मुंबई – ४००००१ दूरध्वनी : (०२२) २२६३१३२५ / २२६५३९६६
संकेतस्थळ https://rmvs.marathi.gov.in इ-पत्ता rmvs_mumbai@yahoo.com

निवेदन

राज्य मराठी विकास संस्था, मुंबई ही महाराष्ट्र शासनाने स्थापन केलेली स्वायत्त संस्था आहे. मराठी भाषा विभागाच्या पत्राप्रमाणे (संदर्भ क्र. मसंस २०१६/प्र.क्र.११५/२०१६/भाषा-२, दि. ३ जानेवारी, २०१७) राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे '**महाराष्ट्रातील मराठी संशोधन मंडळ/ संस्थांना अर्थसाहाय्य योजना**' कार्यान्वित करण्यात आली असून या योजनेअंतर्गत महाराष्ट्रातील मराठी भाषा, साहित्य व संस्कृती वृद्धिंगत होण्यासाठी काम करणाऱ्या महाराष्ट्रातील मान्यताप्राप्त मंडळ/ संस्थांना अर्थसाहाय्य करण्यात येते.

सदर प्रकल्पांतर्गत प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई यांना राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे नवभारत मासिकांचे ऑक्टोबर १९४७ ते सप्टेंबर २०१७ पर्यंतच्या अंकांचे संगणकीकरण करून ते सार्वजनिकरीत्या आणि विनामूल्य उपलब्ध करून देण्यासाठी अर्थसाहाय्य करण्यात आले होते. याअंतर्गत सदर अंकांचे संगणकीकरण करण्यात आले असून **प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई यांनी हे अंक जतन केलेले असल्यामुळेच आपल्याला संगणकीय स्वरूपात उपलब्ध होत आहेत.**

या अंकांच्या पीडीएफ प्रती आपण विनामूल्य उतरवून घेऊ शकता. असे करताना खालील सूचना लक्षात घेऊन त्यांचे पालन करावे.

१. सदर ग्रंथांच्या पीडीएफ प्रती या वैयक्तिक वापरासाठी विनामूल्य उतरवून घेता येतील तसेच इतरांनाही विनामूल्य देता येतील. पण कोणत्याही कारणासाठी त्याचा व्यावसायिक वापर करता येणार नाही.
२. सदर ग्रंथांचे दुवे इतरांना देताना त्यासाठी कोणतीही रक्कम आकारता येणार नाही.
३. पीडीएफ प्रतींवर असलेली राज्य मराठी विकास संस्था, मुंबई व प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई यांची मुद्रा आपणास काढता येणार नाही.
४. आपल्या अभ्यासासाठी, संशोधनासाठी या सामग्रीचा उपयोग करताना आपण योग्य तो श्रेयनिर्देश केला पाहिजे.

वरील अटींचा भंग झालेला आढळल्यास कायदेशीर कारवाई करण्यात येईल.

स्पष्टीकरण : सदर सामग्री ही केवळ ऐतिहासिक दस्तऐवज म्हणून उपलब्ध करण्यात आली असून या सामग्रीतून व्यक्त होणारी मते, विचारसरणी इ. त्या त्या लेखक, संपादक इ. कर्त्यांची आहे. त्यांपैकी कोणतेही मत, विचारसरणी इ. यांचा पुरस्कार महाराष्ट्र शासन, मराठी भाषा विभाग, राज्य मराठी विकास संस्था व प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई यांपैकी कुणीही करत नसून त्या त्या मताचे वा विचारसरणीचे दायित्व उपरोक्त विभागांवर असणार नाही.

अनुक्रमणिका

महाराष्ट्र राज्य मराठी विश्वकोश निर्मिती मंडळ

मराठी विश्वकोश

"विज्ञान व तांत्रिक" तसेच "समाजशास्त्रे व मानव्यविद्या" या विषयांतील मानवी ज्ञान मराठी भाषेत उपलब्ध करून देण्याचा महाराष्ट्र राज्य मराठी विश्वकोश निर्मिती मंडळाचा अभिनव लक्षणीय उपक्रम.

प्रत्येकी सुमारे १२०० / १६०० पृष्ठांचे एकूण २० खंड.

मराठी विश्वकोशाचे १ ते १३ खंड व परिभाषासंग्रह (नमुना) खंड १८ वा विक्रीस तयार.

उर्वरित खंड प्रकाशनाच्या मार्गावर. खंड १४ वा लवकरच विक्रीस उपलब्ध होत आहे. किंमत : प्रत्येक खंडास रु. १००/–

अ) शासनमान्य शैक्षणिक संस्था, संशोधन व सांस्कृतिक संस्था, ग्रंथालये यांसह सर्वच "मराठी विश्वकोश" वाचकांना खंडांच्या खरेदीवर ३० टक्के सवलत. म्हणजे प्रत्येक खंड रु. ७०/– ला.

ब) सुमारे ४५ हजार मराठी-इंग्रजी व इंग्रजी-मराठी पारिभाषिक संज्ञांचा "परिभाषा संग्रह" खंड १८ वा. मूळ किंमत रु. २०/–. ३० टक्के सूट वजा जाता वाचकांना सदर खंड फक्त रु. १४/– ला.

क) महाराष्ट्र शासनाच्या प्रकाशनांचे विक्रेते तसेच पाठ्यपुस्तक मंडळाचे अधिकृत विक्रेते यांना खंडांच्या खरेदीवर ३७ टक्के सूट.

अधिक माहितीसाठी :

सचिव, महाराष्ट्र राज्य मराठी विश्वकोश निर्मिती मंडळ, एल्सा हटमट, "डी" ब्लॉक, आझाद मैदान, मुंबई–४०० ००१ (दूरध्वनी क्र. ४१५०६९८) यांच्याकडे कृपया संपर्क साधावा.

"मराठी विश्वकोश" खंडांच्या प्रती विक्रीसाठी खालील विक्री केंद्रांवर उपलब्ध :

व्यवस्थापक, महाराष्ट्र राज्य पाठ्यपुस्तक भांडार व वितरण केंद्र–

* "बालभारती" १०, उद्योगनगर, स्वामी विवेकानंद पथ, गोरेगाव (प.), मुंबई–४०० ०६२ (दूरध्वनी क्र. ६९४०७१) * "बालभारती" सेनापती बापट मार्ग, पुणे–४११ ००४ (दूरध्वनी क्र. ५९४६५) * "बालभारती" रवींद्रनाथ टागोर सायन्स कॉलेजसमोर, महाराजाबाग रोड, नागपूर–४४००१२ (दूरध्वनी क्र. २३०७८) * प्रमुख संपादक, मराठी विश्वकोश कार्यालय, वाई– ४१२ ८०३ (जि. सातारा) (दूरध्वनी क्र. ५३)

प्राज्ञपाठशाळा मंडळ, वाई संचालित मासिक

नवभारत

दिवाळी अंक १९८८

वर्ष ४१–४२ । अंक १२–१–२ ।
सप्टें.–ऑक्टो.–नोव्हे. १९८८
किंमत २० रुपये वार्षिक वर्गणी ४५ रुपये
आजीव सदस्य वर्गणी–
व्यक्ती : रु. ३००/– संस्था : रु. ५००/–

संपादकीय पत्रव्यवहार :
मे. पुं. रेगे,
संपादक, 'नवभारत' मासिक,
द्वारा : प्राज्ञपाठशाळा मंडळ,
वाई–४१२ ८०३ (जि. सातारा)

व्यवस्थापकीय पत्रव्यवहार :
श्री. ग. दीक्षित,
व्यवस्थापक, 'नवभारत' मासिक,
द्वारा : दी प्राज्ञ प्रेस, वाई–४१२ ८०३.
(जि. सातारा)

महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृती मंडळाने या नियतकालिकासाठी 'स्थायी निधी' निर्माण केला आहे आणि अनुदानही दिले आहे.

अनुक्रमणिका





लेखक–परिचय

■ **बाबुराव सडवेलकर** – ख्यातनाम चित्रकार व कलासमीक्षक; माजी प्राध्यापक, सर जे. जे. स्कूल ऑफ आर्ट, मुंबई; माजी कलासंचालक, कलासंचालनालय, महाराष्ट्र राज्य, मुंबई. निवास : ११४, 'शलाका', ९ महर्षी कर्वे रोड, मुंबई–४०० ०२१.

■ **विजय दीक्षित** – व्यावसायिक वास्तुविशारद, लेखक, चित्रपटसमीक्षक व छायाचित्रकार; निवास : 'कलाश्री', सावरकरनगर, गंगापूर रोड, नासिक–४२२ ००५.

■ **अशोक दा. रानडे** – संगीताचार्य, साहाय्यक संचालक, 'नॅशनल सेंटर फॉर द परफॉर्मिंग आर्ट्स', मुंबई. निवास : ७ ज्ञानदेवी, साहित्य सहवास, वांद्रे (पूर्व), मुंबई–४०० ०५१.

■ **मकरंद साठे** – वास्तुशिल्पकार, नाट्यलेखक व कवी; 'यशोदा', फ्लॅट क्र. १६, सर्व्हे क्र. १२८/२, कोथरूड, पुणे–४११ ०२९.

■ **विश्वास कानडे** – कथाकार; प्राध्यापक व प्रमुख, इंग्रजी पदव्युत्तर विभाग, नागपूर विद्यापीठ, नागपूर. निवास : २२, जीवनछायानगर, परसोडी, नागपूर–४४० ०२२.

■ **रमेश वा. धोंगडे** – प्रपाठक, सिमॅंटिक्स अँड लेक्सिकोग्राफी, भाषाशास्त्र विभाग, डेक्कन कॉलेज, पुणे–४११ ०३०.

■ **दत्ता भगत** – नाटककार व प्राध्यापक. निवास : 'गणशोध', १७, शास्त्रीनगर, नांदेड–४३१ ६०१.

■ **सुधीर मुंगी** – नाट्यदिग्दर्शक, अभिनेते, अध्यक्ष, 'ड्रॉपर्स' नाट्यसंस्था, पुणे. निवास : सी ४, बँक ऑफ इंडिया कॉलनी, दत्तवाडी, पुणे–४११ ०३०.

■ **मे. पुं. रेगे** – संपादक, 'नवभारत' आणि 'न्यू क्वेस्ट'. वाई-४१२ ८०३.

■ **वसंत पळशीकर** – 'समाज प्रबोधन पत्रिके'चे काही काळ संपादक; विविध सामाजिक-राजकीय विषयांचे आणि समस्यांचे व्यासंगी अभ्यासक. निवास : अ-७, प्राध्यापक निवास, बोरावके महाविद्यालय, श्रीरामपूर–४१३ ७०९.

■ **भाऊ धर्माधिकारी** – स्वातंत्र्याच्या आंदोलनातील एक ज्येष्ठ विधायक कार्यकर्ते व विचारवंत; निवास : 'निवारा', ६०/१३, भारती निवास सह. सोसायटी, एरंडवणे, पुणे–४११ ००४.

■ **अनिरुद्ध कुलकर्णी** – कवी, चिकित्सक लेखक व 'कॉन्टिनेन्टल' प्रकाशनाचे मालक; विजयानगर कॉलनी, पुणे–४११ ०३०.

■ **अरुणा ढेरे** – कवयित्री व प्राध्यापिका. निवास : १० 'अभिराम', तुळशीबागवाले कॉलनी, पुणे–४११ ००९.

■ **वसंत केशव पाटील** – प्राध्यापक, स. गा. म. महाविद्यालय, कराड. निवास : ४/९, भूपेश अपार्टमेंट, विद्यानगर, कराड (जि. सातारा).

■ **अशोक रा. केळकर** – भाषाशास्त्रज्ञ व प्राध्यापक, अनुयोजित भाषाविज्ञान, प्रगत अध्ययन केंद्र, डेक्कन कॉलेज, पुणे. निवास : ए २, 'परिमल', १२६९-ए आपटे रस्ता, पुणे–४११ ००४.

■ **सुरेश र. देशपांडे** – मराठी विश्वकोशात इतिहास, पुरातत्त्वविद्या, मानवशास्त्र, राज्यशास्त्र या विषयांचे संपादक; भारतीय शिल्पकला–विषयांचे लेखक, वाई–४१२ ८०३.

■ **प. म. आलेगावकर** – क्रीडातज्ञ, उपप्राचार्य व प्रमुख, पदव्युत्तर विभाग, चंद्रशेखर आगाशे शारीरिक शिक्षण महाविद्यालय, पुणे. निवास : ५४, मुकुंदनगर, अहिरेश्वरवाडी, पुणे–४११ ०३७.

■ **बाळ ज. पंडित** – रणजी क्रिकेटपटू व क्रिकेट समालोचक; क्रीडातज्ञ, लेखक. निवास : 'श्री भाऊ महाराज निकेतन', १६५३ सदाशिव पेठ, टिळक रोड, पुणे–४११ ०३०.

■ **एस. डी. इनामदार** – कथाकार व विश्वकोशात विविध कलाविषयांचे संपादक, वाई–४१२ ८०३.



नवभारत

सप्टें.–ऑक्टो.–नोव्हें. १९८८

अ नु क्र म

संपादकीय

'नवभारत'चा हा दिवाळी अंक आपल्या हाती देताना आम्हास आनंद होत आहे. आमच्या नित्याच्या दिवाळी अंकाच्या प्रथेनुसार ललित कला, साहित्य, क्रीडा आदी सांस्कृतिक तसेच सामाजिक विषयांना व प्रश्नांना प्राधान्य देऊन हा विशेषांक आम्ही काढला आहे.

केवळ भारतीयच नव्हे, तर परदेशी कलासमीक्षकांच्याही कुतूहलाचा व अभ्यासाचा विषय ठरलेल्या महाराष्ट्रातील चित्रशिल्पादी दृश्य कलांचा– विशेषतः पारंपरिक कलांचा– सुसंगत, कालक्रमवार इतिहास मांडण्याचे, तसेच कलाकृतींचे जतन करण्याचे महत्त्व व जबाबदारी विशद करून, त्याबाबत काही योजना प्रा. बाबुराव सडवेलकर ह्यांनी आपल्या लेखात सुचवल्या आहेत. विजय दीक्षित ह्यांनी भारतातील सामाजिक, सांस्कृतिक व आर्थिक परिस्थितीच्या संदर्भात आजच्या वास्तुतज्ज्ञापुढील समस्या रोखठोक भाषेत मांडल्या आहेत. डॉ. अशोक रानडे ह्यांनी आपल्या लेखात आदिम वा आदिवासियांचे संगीत, लोकसंगीत, शास्त्रीय वा कलासंगीत आणि जनप्रिय संगीत अशा संगीताच्या चार कोटींचा वा मूलभूत वर्गांचा विचार केलेला आहे. जॅक्सन पॉलक हा आंतरराष्ट्रीय कीर्तीचा आधुनिक अमेरिकन चित्रकार, त्याच्या चित्रशैलीच्या अनुषंगाने कलेतील तसेच ललित वाङ्मयातील अमूर्तीकरणाचे विविध पातळ्यांवरचे आविष्कार व त्यांतून उद्भवणारे काही प्रश्न ह्यांचा चिकित्सक मागोवा एस्. डी. इनामदार यांनी आपल्या लेखात घेतला आहे, तर श्री. मकरंद साठे ह्यांनी कला–साहित्यनिर्मितीमागील गूढ, सर्जनशील प्रेरणांचा वेध आगळ्या पद्धतीने घेतला आहे.

श्रेष्ठ आधुनिक आंग्ल कवी, नाटककार व समीक्षक टी. एस्. एलिअट ह्यांचे हे जन्मशताब्दी वर्ष. त्या निमित्ताने त्यांच्या काव्यविचारांचा– विशेषतः काव्यपरंपरा, निर्मितिप्रक्रिया व स्वरूप ह्यांसंबंधीच्या विचारांचा– मार्मिक व उद्बोधक परिचय करून देऊन, त्यांच्या अत्यंत मौलिक अशा 'संवेदनक्षमतेचे विघटन' व 'कवीची व्यक्तिमत्त्वनिरपेक्षता' ह्या काव्यसिद्धांतांची चर्चा संक्षेपाने पण नेमकेपणाने प्रा. विश्वास कानडे ह्यांनी आपल्या लेखात केली आहे.

यूरोपीय साहित्यपरंपरेला समृद्ध करणाऱ्या दस्तयेव्हस्की, इब्सेन ह्यांच्यासारख्या श्रेष्ठ साहित्यिकांचा आणि त्यांच्या साहित्याचा वेगवेगळ्या अंगांनी विचार करणारे अनेक लेख अनिरुद्ध कुलकर्णी ह्यांनी 'नव–भारत'ला आजवर दिले आहेत. यूरोपीय साहित्यातील अशा दीपस्तंभांचा प्रकाश महाराष्ट्रातील साहित्या–भ्यासाच्या क्षेत्रातही आज सर्वदूर पसरलेला आहे, असे दिसत नाही. अनिरुद्ध कुलकर्णी ह्यांच्या लेखांनी हा हेतू साध्य व्हावा, अशी अपेक्षा बाळगता येईल. 'निसर्ग आणि इब्सेन' हा त्यांनी आयोजिलेल्या, इब्सेनवरील लेखांपैकी एक होय.

प्रा. वसंत केशव पाटील आणि डॉ. अरुणा ढेरे ह्यांचे ललित लेख ह्या अंकात आम्ही अंतर्भूत केले आहेत. ह्या दिवाळी अंकाच्या निमित्ताने अशा प्रकारचे आणि अशा प्रकृतीचे लेखन 'नवभारत' प्रथमच प्रसिद्ध करीत आहे. पुढील दिवाळी अंकांतूनही असे ललित लेखन प्रसिद्ध करण्यास आम्हास आनंदच वाटेल.

'तुंबाडचे खोत' ही श्री. ना. पेंडसे ह्यांची अलीकडेच प्रसिद्ध झालेली महाकादंबरी. डॉ. र. वा. धोंगडे ह्यांनी तिचा चिह्नविज्ञानाच्या दृष्टीने परामर्श घेतला आहे. साहित्यकृतीच्या अभ्यासाचा हा एक वेगळा दृष्टिकोण ह्या लेखात आढळून येईल.

एखाद्या यशस्वी नाट्यकृतीमागे नाटककार व दिग्दर्शक यांचा सुसंवादी सहयोग किती अर्थपूर्ण व प्रभावी ठरतो, हे 'वाटापळवाटा' चे नाटककार प्रा. दत्ता भगत व दिग्दर्शक श्री. सुधीर मुंगी ह्यांच्या लेखां-वरून दिसेल. प्रत्यक्ष प्रयोगनिर्मितीच्या वेळचे त्यांचे अनुभव ह्याच उद्देशाने ह्या अंकात देण्यात आलेले आहेत.

विख्यात तत्त्वज्ञ लुडविग व्हिट्गेन्स्टाइन ह्यांनी मानवी जीवन, तत्त्वज्ञान, विज्ञान, धर्म इ. विविध विषयांवर केलेल्या चिंतनातून आलेल्या त्यांच्या काही वेचक वचनांचा अनुवाद प्रा. मे. पुं. रेगे यांनी केलेला आहे.

'लिबरल' किंवा उदारमतवादी विचारसरणी आणि साम्यवाद ह्यांच्या भूमिकांत काळाबरोबर काही परिवर्तने झालेली आहेत. त्यांच्या पार्श्वभूमीवर 'लोकशाही समाजवाद' ह्या संकल्पनेचा आशय स्पष्ट करून घेण्याची आवश्यकता श्री. वसंत पळशीकर ह्यांना वाटते. बूर्झ्वा उदारमतवादी आणि साम्यवादी आर्थिक-राजकीय व्यवस्था ज्या दिशेने वाटचाल करीत आहेत, तीच दिशा लोकशाही समाजवादाची आहे असे म्हणणे बरोबर ठरेल काय ? असा प्रश्न उपस्थित करून पळशीकर लोकशाही समाजवादाच्या आशयाचा पुर्नविचार करतात.

आंबेडकरांना हिंदुधर्माच्या संदर्भात पडलेल्या काही कोड्यांमुळे महाराष्ट्रात निर्माण झालेले वादळ आता शांत झालेले असले, तरी त्या कोड्यांनी चालना दिलेली वैचारिक चर्चा चालूच आहे. वाद झडत आहेत आणि परस्परविरोधी प्रतिक्रियाही नोंदवल्या जात आहेत. निकोप वैचारिक पातळीवरून आणि आक्रस्ताळ्या अभिनिवेशाला टाळून जर असे वाद– मग ते कोणत्याही संदर्भात का असेनात– झडले, तर ते विचारांच्या व्यासपीठाला शोभाच आणतात. त्या दृष्टीनेच आम्ही ह्या चर्चेला 'नवभारता'त वेळोवेळी स्थान दिले आहे. भाऊ धर्माधिकारी ह्यांचा लेख ह्या अंकात ह्याच दृष्टिकोणातून आम्ही प्रसिद्ध केला आहे.

श्री. प. म. आलेगावकर यांनी मानवी जीवनातील व्यायामविद्या, चौरस व्यायाम, खेळ व शारीरिक शिक्षण यांचे महत्त्व, शास्त्रीय तसेच सामाजिक दृष्टिकोणातून वर्णिले आहे. तसेच खेळ व व्यायाम यांची जोपासना व विकास शालेय पातळीपासूनच व्हावा, म्हणून काही उपायही सुचवले आहेत. तर श्री. बाळ ज. पंडित यांनी आपल्या रंजक शैलीत पाच दिवसांचे पारंपरिक कसोटी क्रिकेट व सध्या लोकप्रियतेच्या शिखरावर असलेले एक दिवसाचे झटपट क्रिकेट यांच्या गुण-मर्यादांची तुलनात्मक चर्चा करून, दोन्हींचेही अस्तित्व आपापल्या परीने टिकाऊ असल्याचा निष्कर्ष काढला आहे.

क्रीडा आणि मनोरंजन हा कोणत्याही काळातील समाजाच्या सांस्कृतिक जगातील एक महत्त्वाचा भाग होय. पेशव्यांच्या काळातील मनोरंजन कशा प्रकारचे होते हे सांगणारा डॉ. सु. र. देशपांडे ह्यांचा माहितीपूर्ण लेखही ह्या अंकात आहे.

हे विविध प्रकारचे लेख आमच्या वाचकांना आवडतील अशी आशा आहे. ही दीपावली आमच्या सर्व वाचकांस, लेखकांस, जाहिरातदार व हितचिंतकांस सुखसमृद्धीची जावो, अशी शुभेच्छा व्यक्त करतो.

—संपादक



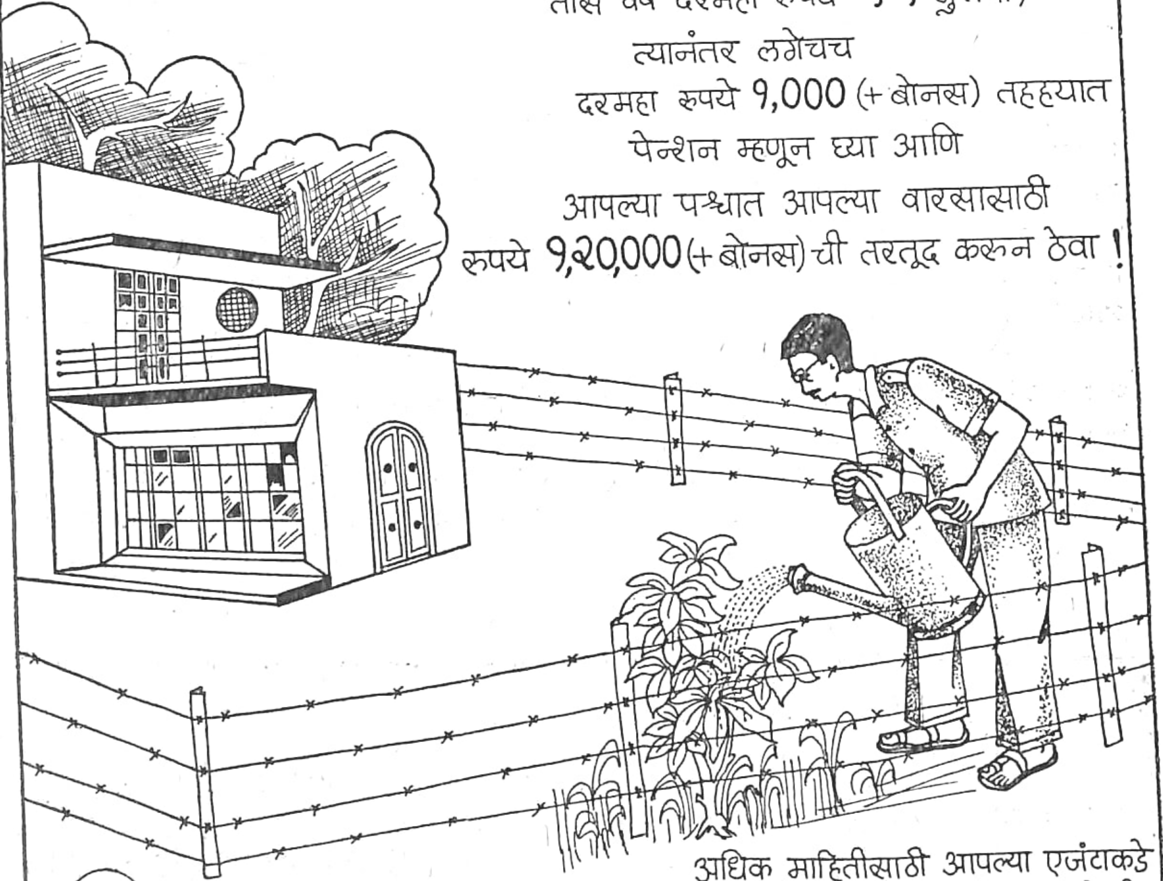
– मुखपृष्ठावरील चित्र –

'स्टँडिंग फिगर' (१९२०)– अमूर्त मानवाकृती शिल्प; पाषाण-माध्यम; शिल्पकार– अलेक्झांडर आर्किपेंको. शिल्पाचे दृश्य दोन कोनांतून छायाचित्रात दाखवले आहे.

अलेक्झांडर आर्किपेंको (१८८७–१९६४) हा रशियात जन्मलेला व अमेरिकेत स्थायिक झालेला आधुनिक शिल्पकार होय. त्याचे हे शिल्प अमूर्त भौमितिक आकारात घडवलेले असून, ही शैली घनवादी संप्रदायाची (क्यूबिझम) निदर्शक आहे. उभ्या मानवाकृतीशी ह्या अमूर्त भौमितिक आकाराचे साधर्म्य दिसून येते. मात्र ह्या शिल्पाकृतीत घन व पोकळ्या यांच्या आकारिक संयोजनाला जास्त प्राधान्य असून, मानवाकृतीला दुय्यम स्थान आहे. शिल्पाकृतीत भोके व पोकळ्या यांद्वारे साधलेले अवकाशाचे (स्पेस) संयोजन वैशिष्टचपूर्ण आहे. औद्योगिक यंत्रयुगीन संस्कृतीतील आधुनिक मानवाचे यांत्रिकीकरण व अवमानवीकरण या शिल्पातून सूचित होते, असेही म्हणता येईल.

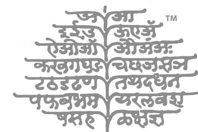
चित्रमांडणी – श्री. गो. वि. चांदवडकर.

मुखपृष्ठ : अक्षरसजावट – श्री. श्रीमंत होनराव.



आमची नवीन भव्य योजना...... जीवन धारा
तीस वर्षे दरमहा रुपये ५५ गुंतवा,
त्यानंतर लगेचच
दरमहा रुपये १,००० (+ बोनस) तहहयात
पेन्शन म्हणून घ्या आणि
आपल्या पश्चात आपल्या वारसासाठी
रुपये १,२०,०००(+ बोनस) ची तरतूद करून ठेवा !
अधिक माहितीसाठी आपल्या एजंटाकडे
अथवा आमच्या नजिकच्या शाखेकडे
त्वरित संपर्क साधा.....
भारतीय जीवन बीमा निगम
सातारा मण्डल







महाराष्ट्रातील दृक्‌कलांचा हरवत चाललेला इतिहास

बाबुराव सडवेलकर

गेल्या दहाबारा वर्षांत भारतातील, विशेषत पश्चिम भारतातील म्हणजे पूर्वीच्या बॉंबे प्रेसिडेंसीमधील एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धातील व विसाव्या शतकातील स्वातंत्र्यपूर्व काळातील यूरोपीय शैलीमधून, विशेषत: वास्तववादी (realistic) पद्धतीने चित्र, शिल्प निर्माण करणाऱ्या कलावंतांचा अभ्यास करण्यासाठी अनेक परदेशीय कलासमीक्षक व इतिहासकार वारंवार भारतात येत आहेत. त्याचप्रमाणे महाराष्ट्राबाहेरील भारतीय कलासंशोधकही या कलावंतांचा पुन:पुन्हा शोध घेत आहेत. याचे एक कारण असे की, त्या काळात कलानिर्मितिक्षेत्रात महाराष्ट्र सबंध देशात अग्रेसर होता. दुसरे कारण असे की, स्वयंप्रकाशी असे अनेक प्रतिभावंत कलाकार, ज्यांना तुल्यबल असे सबंध देशात कुणीही नव्हते, त्या काळी महाराष्ट्रात मोठ्या संख्येने उदयास आले. विपुल कलानिर्मिती झाली व ते कलावंत देशात व परदेशात रसिकमान्य झाले. महाराष्ट्रातील त्यावेळची कला "बॉंबे स्कूल" नावाने ओळखली जाऊ लागली. इतके असूनही या वैभवशाली 'कलायुगाचा' समग्र इतिहास आज आपणास उपलब्ध नाही. त्या इतिहासाची साधनेही हळूहळू नष्ट होत आहेत. कालक्रमवार (chronological) दाखवता येईल असा कलाकृतींचा संग्रहही एकत्रित स्वरूपात कुठेही अस्तित्वात नाही. कलावंतांची माहितीही प्राप्त होणे कठीण होत चालले आहे. गेल्या शतकाच्या मध्यापासून म्हणजे ब्रिटिश राजवटीत देशात कलासंस्था (art schools) स्थापन झाल्यापासून प्रारंभ झालेल्या व आजमितीपर्यंत विकसित होत जाणाऱ्या समकालीन (contemporary) चित्र-शिल्पकलेचा इतिहासच लिहिला गेलेला नाही. आज तो लिहायचा झाल्यास त्या काळी गाजलेल्या कलाकृती व त्या निर्माण करणाऱ्या कलावंतांची जीवनचरित्रे मिळवणे दिवसेंदिवस अशक्य होत चालले आहे. महाराष्ट्रातील या कलांच्या उत्तेजनाकरिता व वृद्धीकरिता ज्या संस्थांनी हातभार लावला त्या संस्थांकडेही आज आवश्यक ती साधने उपलब्ध नाहीत. शासनही या बाबतीत पूर्णपणे उदासीन आहे. महाराष्ट्रातील पारंपरिक व समकालीन कलेच्या संरक्षणाच्या संदर्भात शासनाकडे वेळोवेळी अनेक योजना सादर करूनही त्याचा काही उपयोग झालेला नाही. अधूनमधून कलेच्या संरक्षणाविषयी शासनाकडून घोषणा केल्या जातात, पण कणाकणाने नाश पावत चाललेल्या आपल्या कलासंचिताविषयी प्रेम व आस्था वाटणारा खऱ्या तळमळीचा कलारसिक आज शासनाकडेही उपलब्ध नसावा !

महाराष्ट्रातील चित्रशिल्प (दृक्‌कला) कलाक्षेत्रात कलाकृतींचे संग्रह, संरक्षण, अभ्यास व कलेविषयीची रसिकता आणि लोकाश्रय (आता राजाश्रय अस्तित्वात नाही) या बाबतीत आज आहे ती स्थिती काही काळ अशीच चालू राहिली, तर पंचवीस वर्षांनंतर येणाऱ्या पिढीला दृक्‌कलेच्या क्षेत्रात महाराष्ट्र केव्हातरी वैभवाच्या शिखरावर होता व महाराष्ट्राने एक उज्ज्वल परंपरा निर्माण केली होती हे सांगूनही पटणार नाही. कारण त्या वेळी महाराष्ट्रातील एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धात व विसाव्या शतकातील स्वातंत्र्यपूर्व काळात उदयास आलेल्या अनेक प्रतिभावंत कलावंतांच्या श्रेष्ठ व नावाजलेल्या कलाकृतींचा संग्रह शोधूनही कोठे सापडणार नाही. त्या कलाकारांची जीवनचरित्रे विशद करून सांगणारा एखादा ग्रंथही उपलब्ध नसेल किंवा त्यांच्याविषयी अधिकारवाणीने बोलणारा कलासमीक्षकही अस्तित्वात नसेल. बहुतेक कलावंतांची नावे विस्मृतीत गडप झालेली असतील व त्यांच्या कलाकृती आज ज्या अक्षरश: विनाशाच्या वाटेवर आहेत, त्या पुरत्या विनाश पावलेल्या असतील. कलावंतांची व त्यांच्या कलाकृतींची छायाचित्रेही दुरापास्त होतील. हे ऐकून दु:ख वाटत असले तरी ते सत्य आहे. पूर्वीच्या काळी संस्थानी राजे-महाराजांनी कला जिवंत ठेवून तिचे संरक्षणही केले होते. आज ते नाहीत. वैभवाच्या बाबतीत आज त्यांची जागा अनेक धनिक व उद्योगपती यांनी घेतली आहे. त्यांच्या वैभवाचे अमर्याद प्रदर्शन

होताना दिसत आहे. रोज नवे नवे श्रीमंत उदयास येत आहेत. पण कलेशी त्यांचा संबंध नाही. संबंध यावा असा त्यांचा आग्रहही दिसत नाही. ज्याला कला-संस्कृती (art culture) म्हणता येईल, त्यापासून महाराष्ट्रातील एकूण समाज अनेक योजने दूर जात आहे. अव्याहतपणे !

अशा या क्लेशदायक पार्श्वभूमीवर आपल्या कलासंचिताविषयी ज़िवाचा आटापिटा करून शोध घेण्याचा व शक्य झाल्यास कलाकृतींचा संग्रह करण्याच्या मागे लागलेल्या परदेशी किंवा महाराष्ट्रेतर सुजाण कलासंशोधकाची जेव्हा भेट होते तेव्हा मात्र मन काहीकाळ चक्रावून जाते. मी महाराष्ट्र राज्याचा कलासंचालक असताना (व आता नसतानाही) असे अनेक कलासंशोधक व इतिहासकार यांच्याशी माझा प्रत्यक्ष संबंध आला. त्यांना मदत करताना व त्यांच्यासह काम करताना मला अनेक गोष्टींचे ज्ञान झाले. ज्या देशाचे नावही जनसामान्यांना परिचित नसावे, अशा देशातील एक अभ्यासू सावंतवाडीसारख्या गावातील पारंपरिक कलांची माहिती शोधत असतो हे पाहिल्यावर मती गुंग होते. अशा अनेक शोधकांपैकी काहींची माहिती व व त्यांचे अभ्यासविषय मी इथे नमूद करीत आहे. मूल्यवान म्हणून जपण्यासारखे महाराष्ट्रात काय काय आहे, याची पुसटती तरी जाणीव कलारसिकांना व्हावी एवढाच हेतू.

पार्था मित्तर (Partha Mitter) : इंग्लंडमध्ये स्थायिक झालेले भारतीय कलासमीक्षक व कला-इतिहासाचे हे अभ्यासू सुमारे तीन वर्षांपूर्वी माझ्या कार्यालयात आले व आपण करीत असलेल्या भारतीय कलावंतांविषयीच्या अभ्यासाविषयी मला कल्पना देऊन माझ्या सहकार्याची विनंती केली. त्यांना खास महाराष्ट्रातील (Western India) जुन्या कलावंतांचा अभ्यास करावयाचा होता. त्यांना अभिप्रेत असलेले कलावंत आबालाल रहिमान, धुरंधर, त्रिदाद, हळदणकर, बाबुराव पेंटर, नगरकर, अहिवासी व त्यांचे समकालीन असे होते. पहिल्या चार कलावंतांविषयी माझ्याकडे काही माहिती होती, कारण त्यांच्यावर मी पूर्वी केव्हातरी लेख लिहिले होते व रेडिओवर भाषणे दिली होती. त्यांच्या काही कलाकृतीही आमच्या संग्रही होत्या. इतर कलावंतांशी माझा गुरुजन या नात्याने संबंध आला होता. त्यांचा मी जरी विद्यार्थी असलो तरी विद्यार्थिदशेत असताना केवळ कलासाधनेव्यतिरिक्त मला कशात रस नव्हता. कलासमीक्षा, कलेतिहास इत्यादींविषयी मला त्या काळी पुरती जाणीवही नव्हती. म्हणून त्यांच्याविषयीची अधिक माहिती मी कधी जमविलीही नाही. या कलावंतांच्या कलाकृती मोठ्या संख्येने कोठे संग्रहित झालेल्या नाहीत. त्यांच्या एकदोन कलाकृती कोणकोणत्या म्युझियम्समध्ये पाहावयास मिळतात. बरीचशी चित्रे व शिल्पे खाजगी संग्रहांत आहेत व ती रसिकांच्या नजरेसमोर नाहीत; पूर्वीही कधी नव्हती.

ही सर्व माहिती मी श्री. मित्तर यांना सांगितली. ऐकून ते थोडे खिन्न झाले व मला म्हणाले, " सबंध देशात ब्रिटिशांच्या काळात तुमच्या महाराष्ट्राने कलाक्षेत्रात अपूर्व कामगिरी केली आहे. केवळ बंगाल सोडला तर महाराष्ट्राची बरोबरी करणारा प्रांत कलाक्षेत्रात दुसरा नाही. इतके असूनही तुमच्या कलावंतांचा अभ्यास करता यावा या हेतूने एकही कलावस्तुसंग्रह अद्यापि का स्थापन केला नाही ? मुंबईपुरते बोलायचे झाल्यास स्थानिक कलावंतांच्या कलाकृतींचे संरक्षण करण्याचे काम ' सिव्हिल बॉडी '(म्युनिसिपालिटी)चेही आहे. जगात अनेक शहरांत असे म्युझियम्स आहेत."

माझ्याकडे या प्रश्नांचे उत्तर होते; पण मला ते त्यांना सांगायचे नव्हते. निदान सांगण्यासारखे नव्हते.

पार्था मित्तर हे तरुण व चिकाटीचे अभ्यासू आहेत. इंग्लंडमधील ससेक्स विद्यापीठात पौर्वात्य व विशेषत: भारतीय कलेच्या संशोधनाचे काम ते करतात. हिंदू शिल्प व मूर्तिशास्त्राविषयीचे त्यांचे पुस्तक¶ भारतीय कला-अभ्यासूंनी वाचावे असे आहे. याशिवाय त्यांचा भारतीय कलेवरील ' हिस्टरी टूडे ' या मासिकातील लेखही† विचार करावयास लावणारा आहे.

¶ Partha Mitter, ' Art and Nationalism in India'– History Today, Vol. 32, July 1982.

† Partha Mitter; " Much maligned monsters " (Oxford : Clarendon Press– 1977).

अनुक्रमणिका

पार्था मित्तर यांची कळकळ पाहून मी आमच्याकडील कलाकृती त्यांना अभ्यासण्यासाठी काढून दिल्या व त्यांच्याशी चर्चाही केली. आमच्याकडे नसलेल्या पण महत्त्वाच्या कलाकृती त्यांना पाहायच्या होत्या. त्यासाठी मी त्यांना औंध, सांगली, कोल्हापूर, नागपूर इत्यादी संग्रहालयांतील कलाकृतींची यादी दिली व खाजगी संग्राहकांचेही पत्ते दिले. नंतर तीन आठवड्यांनी मित्तर पुन्हा माझ्याकडे माझ्या घरी आले व मी सांगितलेल्या सर्व ठिकाणी प्रत्यक्ष जाऊन जमविलेले साहित्य मला दाखवले. मी लिहिलेल्या लेखांच्या प्रतीही करून घेतल्या. माझ्या मराठी भाषेतील लेखांचे आपण लंडनमध्ये आपल्या मित्राकडून भाषांतर करून घेऊ असे सांगून माझा निरोप घेतला. मला खात्री वाटते की, लवकरच केव्हातरी वसाहतकाळातील (colonial period) पश्चिम भारतातील कलेवर त्यांचा एखादा प्रदीर्घ लेख किंवा पुस्तक इंग्लंडमध्ये प्रसिद्ध होईल.

हॅना किश्कोव्हा (Hana Knizkova) : मार्च १९८६ मध्ये प्रागमधील (चेकोस्लोव्हाकिया) नॅशनल म्यूझियमच्या नाप्रस्टेक (Naprstek) म्यूझियम या शाखेत पौर्वात्य कलाविभागाच्या प्रमुख व एक नावाजलेल्या इतिहाससंशोधक ब्रिटिश कौंसिलच्या मार्गदर्शनानुसार माझ्याकडे आल्या. त्यांचा अभ्यासाचा विषय होता, महाराष्ट्रातील शिळामुद्रित सचित्र पोथ्या. या पोथ्यांचा काळ एकोणिसाव्या शतकाचा उत्तरार्ध व विसाव्या शतकातील पहिली दोन दशके. हा विषय ऐकून मला थोडासा धक्का बसला. विचार करण्यासाठी मी दोन दिवस मागून घेतले, कारण मलाही अशा प्रकारच्या पोथ्या केव्हातरी पाहिल्याचे स्मरत होते. बाईंनी अशा प्रकारचा विषय घेतला आहे त्यावरून मला वाटले की, त्यांच्या म्यूझियममध्ये आपल्याकडील अन्य कलांचा आणखीही अभ्यास चालत असणार. शिवाय संग्रहही असण्याची शक्यता आहे. म्हणून त्याविषयी मी चर्चा करण्याची इच्छा प्रदर्शित केली. चर्चेमध्ये त्यांनी प्रागमधील नॅशनल म्युझियमविषयी जी माहिती मला सांगितली ती ऐकून मी केवळ सर्दच झालो नाही, तर आपल्या कलेविषयी आपणास असलेले अज्ञान व बेपर्वाई ध्यानात येऊन शरम वाटू लागली.

प्रागमधील नाप्रस्टेक म्यूझियम व त्यात होणारे संशोधन व विविध प्रकारची प्रदर्शने यांविषयी हॅना किश्कोव्हा यांनी सांगितलेली माहिती अशी : (आपला अभ्यास संपवून त्या मायदेशी परत गेल्या व आपण सांगितलेल्या माहितीविषयीचे सर्व लेख, कॅटलॉग्ज, पुस्तके त्यांनी मला आठवणीने पाठवून दिली). ज्या नाप्रस्टेक म्यूझियममध्ये त्या काम करतात त्याची स्थापना व्हॉयटा नाप्रस्टेक या कलारसिकाने केली. परदेशगमन करणाऱ्या आपल्या मित्रांना ते जातील त्या त्या देशांतील कलावस्तू (नित्योपयोगी भांडी व इतर वस्तूसुद्धा) जमा करण्यास प्रेरणा दिली. त्या मित्रांपैकी डॉ. ओटोकार फिस्टमँट्ल (Dr. Otokar Feistmantel) यांनी जमविलेला वस्तुसंग्रह अतुलनीय असा आहे. ते स्वतः जीवाश्मविज्ञ (palaeontologist), भूगर्भ शास्त्रज्ञ व डॉक्टर (physician) होते. ‘ जिऑलॉजिकल सर्व्हे ऑफ इंडिया ’ या संस्थेशी त्यांचा १८७० पासून आठ वर्षे संबंध होता, त्यामुळे त्यांनी भारतभर प्रवास केला होता. त्या भारतातील वास्तव्यात त्यांनी भारतीय लोककलेच्या व कलाकुसरीच्या कामाच्या जवळजवळ ५०० वस्तू जमा केल्या. त्यांत लाकडी कोरीव काम, पाषाणशिल्पे, धातूच्या वस्तू, विणकाम, खेळणी, मुखवटे, कळसूत्री बाहुल्या, बांबूच्या टोपल्या, मातकामाची भांडी इत्यादींचा समावेश होता. हा संग्रह हळूहळू वाढत गेला व त्यात दुर्मिळ अशी कालीघाट शैलीची चित्रे, सावंतवाडीचे गंजिफे व इतर लाखकामाच्या (लॅकर) वस्तू, काचेवरील चित्रे इत्यादींची भर पडत गेली. गेल्या वर्षी सप्टेंबर २ ते ऑक्टोबर ४, १९८७ या काळात या म्यूझियममध्ये भारताच्या स्वातंत्र्याच्या ४० व्या वर्धापन वर्षाच्या निमित्ताने “ मॅजिकल इंडिया ” नावाचे एक भव्य प्रदर्शन भरवण्यात आले होते. त्यात गेल्या शतकापासून आजपर्यंत भारतात निर्माण झालेल्या व होत असलेल्या अनेक कला व कारागिरीच्या वस्तू मांडण्यात आल्या होत्या. या कलावस्तूंची संख्या जवळजवळ ९०० असून भारतातील बहुतेक सर्व प्रांतांतील वस्तू त्यात जमवण्यात आल्या होत्या.

आपल्याकडील बऱ्याच लोककलांचे श्रीमती किश्कोव्हा यांनी संशोधन व अभ्यास केला आहे व त्यावर उद्बोधक असे लिखाण केले आहे. सावंतवाडीच्या गंजिफा व इतर रंगीत कामावरील त्यांचा १९७६ मधील लेख चांगलाच माहितीपूर्ण आहे. त्याचप्रमाणे ‘ मॅजिकल इंडिया ’ या प्रदर्शनावरील त्यांची टिप्पणी व मिथिला लोकचित्रकला यावरील लेख वाचनीय आहेत. १९८१

अनुक्रमणिका

मध्ये त्यांच्या म्यूझियममध्ये भरवलेल्या (त्यांचाच संग्रह) "एकोणिसाव्या व विसाव्या शतकातील भारतातील ग्लेज्ड सिरॅमिक्स" (Indian Glazed Ceramis of the 19th and Early 20th Centuries) या प्रदर्शनाच्या संदर्भात त्यांनी ग्रथित केलेला सचित्र कॅटलॉग अत्यंत परिश्रमपूर्वक घडविला असून संग्राह्य असा आहे. त्यापूर्वी त्यांनी "कालीघाट चित्रकला" या बंगालमधील लोककला शैलीवर १९७५ मध्ये एक विस्तृत व सचित्र पुस्तक प्रसिद्ध केले आहे. त्या पुस्तकातील संदर्भसूची पाहताच बाईंच्या व्यासंगाची कल्पना येते.

अशा या झेकोस्लोव्हाकियामधील भारतीय कलेचा अभ्यास करणाऱ्या कलासंशोधकबाई मी सांगितल्याप्रमाणे मला पुन्हा भेटायला आल्या. त्या आधी कुणाकुणाच्या सल्ल्यानुसार त्या अनेक ठिकाणी गेल्या. गिरगावातील निर्णयसागर प्रेसमध्येही अनेकांना भेटल्या. पण त्यांना मनासारख्या वस्तू मिळाल्या नाहीत. तथापि मधल्या दोन दिवसांत माझ्या स्मरणात असलेल्या 'शिळामुद्रित' (Lithographic Printing) सचित्र पोथ्यांची अनेक पाने मी माझ्या मित्रांकडून मिळविली. त्या पोथ्या 'श्री रामतत्त्व प्रकाश छापखाना', बेळगाव येथे शके १८९५ मध्ये छापल्या होत्या. चित्रे साधारणत: तीन शैलींतील होती. एकूण ७६ सचित्र पाने मी बाईंच्या समोर ठेवली. बाई आनंदाने हरखून गेल्या. त्या पोथ्यांवरील बाईंचे भाष्य 'ऐकून' मलाही पुष्कळ नव्या गोष्टी समजल्या. पोथ्यांची ती सर्व पाने कॉपीअरवर काळजीपूर्वक छापून मी बाईंना पोथ्या दिल्या. त्यांनी त्या प्रागला नेल्या व काही दिवसांनी त्या पानांच्या प्रदर्शनाविषयीचे एक सुंदर पोस्टर त्यांनी मला पाठवून दिले. झेक भाषेतील त्या पोस्टरमधील आपल्या ओळखीचे राम, लक्ष्मण व हनुमान पाहून फार गम्मत वाटली व थोडासा अभिमानही वाटला !

राजिंदर भंडारी : गेल्या शतकाच्या शेवटच्या दशकापासून या शतकाच्या चवथ्या दशकाच्या अखेरपर्यंत म्हणजे सतत सुमारे ५० वर्षे महाराष्ट्रातील शिल्पकार सर्व देशात आघाडीवर होते व त्यांच्या कलाकृती इंग्लंड, अमेरिका, फ्रान्स इत्यादी देशांत मान्यता पावल्या होत्या. या श्रेष्ठ शिल्पकारांच्या कलेचा शोध घेण्यासाठी पंजाब विद्यापीठातील ललित-कला विभागातील लेक्चरर-कम्-क्युरेटर (Lecturer-cum-Curator) श्री. राजिंदर भंडारी काही महिन्यांपूर्वी माझ्याकडे आले. 'भारतातील समकालीन शिल्पकलेचा इतिहास' हा त्यांच्या पीएच. डी. च्या प्रबंधाचा विषय होता व त्यांना विशेषत: वर निर्देश केलेल्या काळातील महाराष्ट्रातील कलावंतांचा सखोल अभ्यास करायचा होता व त्या दृष्टिकोणातून साधनांची जमवाजमव करण्यासाठी ते खास मुंबईत आले होते. त्यांना अभिप्रेत असलेले महाराष्ट्रातील अग्रेसर शिल्पकार म्हणजे गणपतराव म्हात्रे, व्ही. पी. करमरकर, बी. व्ही. तालीम, आर. फडके एन. जी. पाणसरे, आर. पी. कामत, डी. बी. जोग, इत्यादी, की ज्यांच्याविषयी त्यांना दिल्लीच्या 'नॅशनल गॅलरी ऑफ मॉडर्न आर्ट', 'ललितकला ॲकॅडमी', 'ऑल इंडिया फाइन आर्ट्स ॲंड क्रॅफ्ट्स सोसायटी' या तिन्हीही संस्थांमधून या कलाकारांच्या संशोधनाकरिता पूरक अशी साधने मिळू शकली नाहीत. कलकत्त्यामध्येही त्यांना हवी ती माहिती सापडली नाही. बडोद्याच्या सयाजीराव विद्यापीठातील 'फॅकल्टी ऑफ फाइन आर्ट' मध्ये त्यांना काही संदर्भ मिळाले. काही कलाकृतींचे फोटो व काही लिखाण प्राप्त झाले. परंतु प्रत्यक्ष कलाकृती पाहून अभ्यास करण्याची कुठेच संधी मिळाली नाही. मुंबईत या शिल्पकारांची बरीच कामे पाहावयास मिळतील व कलावंतांच्या वंशजांकडेही काही साधने सापडतील, अशी श्री. भंडारी यांची कल्पना होती. मुंबईत आल्यावर 'जे. जे. स्कूल ऑफ आर्ट' मधील काही प्राध्यापकांना ते भेटले व लायब्ररीमध्येही शोध घेतला. त्यांना कुणी नीटशी माहिती दिली नाही. शेवटी 'बाँबे आर्ट सोसायटी' मधून त्यांना कुणीतरी माझी भेट घेण्यास सांगितले. ते काहीसे निराश झालेले होते.

श्री. भंडारी यांनी आपल्या विषयाचा व्याप मला सांगताच मी त्यांना महाराष्ट्रातील शिल्पकला विकासाची माझ्याकडे उपलब्ध असलेली सर्व माहिती सांगितली. म्हात्रे, तालीम यांच्यावर मी रेडिओवर भाषणे दिली होती. त्यांच्या प्रती, त्या मराठीतून असल्या तरी त्यांनी मागून घेतल्या. करमरकर, कामत, पाणसरे, फडके यांची कामे कोठे कोठे आहेत त्याविषयी मला जी माहिती होती ती दिली. अधिक माहितीसाठी मी त्यांना मध्य मुंबईतील वांद्रे या उपनगरातील कलानगर

येथे जाऊन करमरकरांचे समकालीन व स्नेही श्री. आंबेरकर, जे स्वतः कलामर्मज्ञ आहेत, त्यांच्याशी चर्चा करण्याची सूचना केली. शिवाय पाणसरे यांचाही परिवार कलानगरात आहे. त्यांच्याकडूनही काही महत्त्वाची माहिती मिळवता येईल याची कल्पना दिली. कामत यांचे वास्तव्य सध्या गोव्यामध्ये आहे तेव्हा त्यांची भेट घेणे शक्य नव्हते. तालीम यांचा स्टुडिओ मुंबईतच असल्याने तेथे जाऊन त्यांची मूळ कामे पाहता येतील असे सुचविले. करमरकर यांची अनेक कामे अद्याप चांगल्या स्थितीत आहेत. पण ती अलिबागच्या नजीक सासवणे या गावी असल्याने तेथे जाणे शक्य होईल का पाहावे हेही मी श्री. भंडारी यांना सांगितले. तीन तास माझ्याशी चर्चा करून त्यांनी बरीच माहिती गोळा केली व मी सुचविलेल्या व्यक्तींना भेटून आपण अधिक माहिती व साधने गोळा करू, अशा विश्वासाने त्यांनी माझा निरोप घेतला.

सुमारे दोन आठवड्यांनंतर श्री. भंडारी पुन्हा माझ्याकडे आले. त्या वेळी ते बरेच हताश झाल्यासारखे दिसले. मी त्यांच्या कामाच्या प्रगतीची चौकशी केली. त्यांनी सांगितले की समाधानकारक व उपयुक्त अशी कोणतीही अधिक माहिती कुणाकडूनही मिळाली नाही. विशेषतः ऐतिहासिक महत्त्वाच्या अशा घटनांविषयी कुणाकडेच सांगण्यासारखे काही नव्हते. शिवाय कलाकृतींची छायाचित्रे, त्यांच्यावरील रसग्रहणात्मक लिखाण व कलावंतांच्या जीवनचरित्राविषयी कालक्रमानुसार (chronological) संगतवार माहितीही कुणी जपून ठेवलेली नव्हती. सासवणे येथे मात्र श्री. भंडारी यांना जाता आले नव्हते. ती चुटपूटही त्यांच्या मनाला लागलेली होती. शेवटी या सर्व शिल्पकारांवर प्रश्न विचारून त्यांनी माझाच इंटरव्ह्यू टेप करून घेतला व ते परत गेले. अधिक माहितीसाठी माझ्याशी त्यांचा पत्रव्यवहार मधूनमधून चालू असतो.

इथे एक गोष्ट मला प्रकर्षाने नमूद करायची आहे आणि ती ही की, या साऱ्या श्रेष्ठ कलावंतांच्या कलाकृतींची जपणूक करण्याच्या बाबतीत जनसामान्यांप्रमाणे शासनही नकारार्थी भूमिका घेऊन तटस्थतेने या कलाकृतींचा विनाश उघड्या डोळ्यांनी पाहात आहे, ही खेदाची गोष्ट आहे. उदाहरण द्यायचं झाल्यास ते करमरकर यांच्या शिल्पकृतींचे देता येईल. चार वर्षांपूर्वी एका रसिक आमदाराने करमरकर यांच्या शिल्पकृतींच्या जपणुकीच्या संदर्भात विधानसभेत प्रश्न विचारला होता. त्या वेळी सरकारने आपण त्वरित विचार करू असे वचन दिले होते. त्यानुसार एक सर्वंकष योजना करण्याकरिता कलासंचालक या नात्याने मला सूचना देण्यात आल्या. मलाही ती अपूर्व संधी वाटली. मी त्वरित माझ्या कार्यालयातील सहकारी व फोटोग्राफी जाणणारे अभ्यासू प्राध्यापक यांना घेऊन सासवणे येथे गेलो. करमरकर यांच्या कलाकृतींचा तपशीलवार अभ्यास केला, टिपणे घेतली. त्यांच्या ग्रंथसंग्रहाची पाहाणी केली (कित्येक दुर्मिळ ग्रंथांना वाळवी लागलेली होती). त्यांच्या कलाकृतींचे फोटो, व त्यांच्या निगेटिव्ज यांचाही एक संग्रह एका कपाटात होता. तो पाहून पुन्हा व्यवस्थितपणे लावून ठेवला. मुंबईत येताच करमरकरांच्या शिल्पकृतींच्या, त्यांच्या बंगल्याच्या व त्यातील सर्व दुर्मिळ व महत्त्वाच्या वस्तूंच्या संरक्षणाविषयी एक विस्तृत योजना मी तयार केली व शासनास सादर केली. त्या योजनेनुसार तिथे असलेल्या प्लॅस्टर ऑफ पॅरीसच्या सर्व कलाकृती (काहींची बरीच मोडतोड झाली आहे) ब्रॉंझ धातूमध्ये ओतवून त्याच बंगल्यात त्यांची म्यूझियमच्या स्वरूपात मांडणी करावी, किंबहुना तो बंगला "करमरकर म्यूझियम" म्हणून पुनर्प्रस्थापित करावा, ती सर्व जबाबदारी कलासंचालनालयावर सोपवावी, जे. जे. स्कूल ऑफ आर्टच्या मदतीने हे काम दोन वर्षांत पूर्ण करता येईल.

हे काम शासनाने आपल्यावर सोपविले तर आपल्या हातून एक फार मोठे पुण्यकर्म घडेल अशा आनंदात मी माझा आशावाद बाळगून होतो. पण ते कधीच घडायचे नव्हते. या माझ्या योजनेबाबत शासनाकडून पुन्हा कधीच विचारणा झाली नाही.

या साऱ्या योगायोगाने घडत गेलेल्या गोष्टी. पण महाराष्ट्रातील विस्मृतीत लोप पावलेल्या पारंपरिक कलांचा शोध घेऊन त्यांचे डॉक्युमेंटेशन करावे, त्यांचा संग्रह करावा, त्यांच्यावर पारदर्शिकांसह व्याख्याने आयोजित करावी याचाही मला थोडाफार छंद आहे. त्यानुसार मी जेव्हा जेव्हा महाराष्ट्रातील काही अज्ञात कलांचा शोध घेतला व त्या जगाच्या समोर आणल्या, तेव्हा तेव्हा भारतीय कलातज्ज्ञांबरोबर परदेशांतील कलामर्मज्ञ व इतिहासकारांनी स्वतःहून माझ्या कामाला दाद दिली. ही जी दाद मिळाली ती त्या कलांच्या श्रेष्ठत्वामुळेच. या विषयीच्या काही मह-

त्याच्या घटना अशा : मी कलासंचालक असताना कोकणातील पिंगुळी नावाच्या खेडयात अजूनही जिवंत असणारी 'चित्रकथी'ची परंपरा अभ्यासण्याचे ठरविले. त्या गावी जाऊन चित्रकथींच्या मूळ चित्रपोथ्या व कथन करणारे गायक यांचा शोध घेतला. त्यांचा एक संच (पोथ्यांसहित) मुंबईत आणला व त्याचे तीन प्रयोग जाणकार रसिकांच्या समोर केले. असे प्रयोग अनेकांना अपरिचित होते. टी. व्ही. शी संपर्क साधून पिंगुळी येथे जाऊन एक डॉक्युमेंटरी फिल्म बनविली व ती टी. व्ही. वर दाखवली. पण त्या वेळी टी. व्ही. केवळ कृष्णधवल होता. तेव्हा चित्रांचे खरे सौंदर्य दाखवता आले नाही. या ऐतिहासिक महत्त्वाच्या चित्रांचे कायम स्वरूपात रेकॉर्ड राहावे असे वाटू लागले. तेव्हा शासकीय मुद्रणालयाचे, कलेचे जाणकार व इतिहासावर प्रेम करणारे संचालक श्री. सप्रे यांच्याशी मी संपर्क साधला. त्यांनी मोठ्या आनंदाने चित्रकथी याच विषयावर त्या वर्षीचे (१९७८) शासनाचे खास कॅलेंडर काढावे असे ठरवून टाकले. (आधीच्या वर्षाचे कॅलेंडरही त्यांनी माझ्या सहकार्याने काढले होते. त्याचा विषय होता "महाराष्ट्रातील चित्रकलेचा विकास." पुढे त्या कॅलेंडरला पहिल्या क्रमांकाचा राष्ट्रीय पुरस्कार मिळाला होता).

'चित्रकथी' कलापरंपरेवरचे शासनाचे कॅलेंडर प्रकाशित झाले. त्या कॅलेंडरमुळे महाराष्ट्रातील अनेक वर्षे अज्ञात राहिलेली एक प्रभावी लोककला रसिकांसमोर आली. देशातील अनेक जाणकारांनी आमच्या या प्रकल्पाचे स्वागत केले वा आमचे अभिनंदन केले. काही इतिहासतज्ज्ञांनी या कलापरंपरेचा अधिक खोलवर अभ्यास करून ग्रंथरूपाने तो प्रसिद्ध करावा, अशा सूचनाही दिल्या.

तथापि या बाबतीत मनाला अधिक आनंदित करणारी घटना अशी की, एक दिवस अकस्मात जर्मनीहून हायडेलबर्ग विद्यापीठातील भारतीय कला या विभागातील संशोधक-प्राध्यापिका श्रीमती ए. एल. दालापिकोला (A. L. Dallapiclla) यांचे एक पत्र आले. त्या पत्रात त्यांनी लिहिले होते, की भारतातील एका कलातज्ज्ञाने त्यांना आमच्या 'चित्रकथी' कॅलेंडरविषयी माहिती दिली. स्वतः दालापिकोला "पैठण चित्रकला" या विषयावर अभ्यास करीत होत्या व पिंगुळीची चित्रकला त्याच प्रकारची लोककला असल्याने तिचा अधिक अभ्यास करण्याच्या दृष्टीने त्यांना आमच्या कॅलेंडरची आवश्यकता वाटत होती. व ते त्यांना पाठवण्याविषयी त्यांनी विनंती केली होती. त्यांच्या विनंतीनुसार मी त्यांना कॅलेंडर पाठवून दिले. कॅलेंडर पोचताच त्यांचे त्वरित उत्तर आले. त्यातल्या कांही ओळी अशा :

> " I would like first of all to congratulate you for the outstanding reproductions, and the printing quality, as also the most valuable information which you are enclosing at the end of the calender.
>
> I feel that with this calender you have done a great tribute to one of the most glorious expressions of Indian Art and Culture, and I am surc that it has and will be most appreciated by all those who are in a way or another involved with Indian Art and Culture."
>
> – dated December 6, 1978.

श्रीमती दालापिकोला या स्वतःही या लोककलेवर अभ्यास करीत होत्या. पण त्यांना चित्रकथी म्हणून जी लोककला अभिप्रेत होती, ती 'पैठण पेंटिंग' म्हणून. त्यांना पैटण पेंटिग का म्हणतात त्याविषयी निश्चित माहिती मिळत नाही. कारण पैठण परिसरात अशा चित्रांवरून गाऊन कथा सांगणाऱ्या जमाती आढळत नाहीत. याउलट, पिंगुळी येथे आजही अशा चित्रांच्या साहाय्याने गाऊन व संवादरूपाने कथन करणारे बरेच लोक तेथील ठाकर जमातीत आढळतात. किंबहुना तीन-चार तासांचा संपूर्ण आख्यानाचा कार्यक्रम ते आजही करू शकतात. श्रीमती दालापिकोला यांना या गोष्टी ज्ञात नसाव्यात. म्हणून त्यांनी माझ्याशी आणखी पत्रव्यवहार करून अनेक गोष्टींचा खुलासा करून घेतला. त्यानंतर बराच काळ लोटला. जमविलेल्या माहितीचे त्यांनी काय केले तें समजले नाही. पुढे १९८४ मध्ये या लोककलेवर त्यांनी एक लेख प्रसिद्ध केला. लेखाचे शीर्षक होते, " From folk to classic– The evolution of

Paithani painting."$ या लेखात त्यांनी गेल्या शतकाच्या उत्तरार्धात ज्या ब्रिटिश अधिकाऱ्यांनी या लोककलेची नोंद घेतली आहे, त्याविषयी बरीच माहिती दिली आहे. त्या माहितीमध्ये कोकणातील पिंगुळीच्या ठाकर जमातीची थोडी माहिती आहे. पण त्यांच्याकडे असलेल्या चित्रांच्या शैलीविषयी काहीच विवेचन करण्यात आलेले नाही. वस्तुतः पिंगुळी येथील चित्रपोथ्यांतील चित्रांची शैली पैठण पेंटिंग म्हणून ओळखल्या जाणाऱ्या चित्रांच्या शैलीहून फारच भिन्न आहे. पिंगुळी येथील चित्रशैलीचा मूळ आधार राजस्थानी शैलीत असावा हे त्या चित्रांवरून वाटते व पैठण चित्रशैलीचा प्रमुख आधार कर्नाटक व आंध्रमधील लोककला हा असावा, हे स्पष्ट दिसते. या दृष्टिकोणातून दोन्ही शैलींचा तुलनात्मक अभ्यास होणे फार आवश्यक होते. तसा अभ्यास श्रीमती दालापिकोला यांच्या लेखात केलेला आढळत नाही.

अशा तऱ्हेचा तुलनात्मक अभ्यास व्हावा अशी माझी तीव्र इच्छा होती. पण मी कलासंचालक असताना प्रशासकीय कामाचा व्याप इतका वाढला होता, की मला तसा अभ्यास करण्यास सवडच नव्हती. म्हणून अशा प्रकारच्या संशोधनाच्या कामासाठी संशोधकांना व जाणकारांना अनुदान देऊन त्यांच्याकडून त्यांना विनंती करून अशी कामे करवून घ्यावीत अशी मी एक योजना केली व त्यासाठी आवश्यक त्या रकमेचीही शासनाकडून सोय करून घेतली. या योजनेखाली मी दोन प्रकल्प हाती घेतले. एक पिंगुळीच्या चित्रकथी परंपरेचे अधिक खोलवर संशोधन करून पुढे पुस्तकरूपाने प्रसिद्ध करावे. दुसरा प्रकल्प मेणवली (वाई) येथील नाना फडणिसांच्या वाड्यातील भित्तिचित्रांचा अभ्यास करून त्यावर एक पुस्तक प्रसिद्ध करावे. पिंगुळींच्या चित्रकथी परंपरेच्या अभ्यासाचे काम 'प्रिन्स ऑफ वेल्स'चे त्या वेळचे क्युरेटर डॉ. श्रीधर अंधारे यांनी मोठ्या आनंदाने स्वीकारले. त्यांना सर्व साधने उपलब्ध करून दिली. अनुदानाचा हप्ताही दिला व त्यांनी कामाला सुरुवात केली. पण पुढे एकाएकी त्यांच्या कामाची प्रगती थांबली. त्या कामात त्यांना रस वाटेना की काय, समजले नाही. पण तेही त्यांनी स्पष्ट केले नाही. त्यांनी ते काम अर्धवटच सोडून दिले व पुढे आम्ही केलेल्या चौकशीला प्रतिसादही दिला नाही. तथापि पिंगुळीची ही लोककला कुठेतरी रेकॉर्ड होऊन राहावी व ती पैठणहून वेगळी आहे हे जाणकार रसिकांना समजावे असे मला तीव्रतेने वाटत होते. पुढे ' मार्ग ' प्रकाशनाने पिंगुळी कलाशैलीवरचा माझा सचित्र लेख मागितला व तो त्यांच्या "The Performing Arts" या पुस्तकात प्रसिद्ध केला. श्री. अंधारे यांनी आपला शोधनिबंध पुरा केला असता, तर तो स्वतंत्रपणे प्रसिद्ध करता आला असता.

याउलट, कै. गोंधळेकर यांनी प्रकृतिस्वास्थ्य नसतानाही फार परिश्रम घेऊन मेणवलीच्या भित्तिचित्रांवरील संशोधनाचे काम पूर्ण करून आपला प्रबंध माझ्या हाती दिला. त्यांनी केलेले हे काम अपूर्व असे आहे. त्यांनी संपूर्ण भित्तिचित्रपरंपरेचा आढावा घेतला आहे; व मेणवलीच्या भित्तिचित्रांचा तुलनात्मक अभ्यास केला आहे. शिवाय जे. जे. स्कूल ऑफ आर्ट मध्ये १९१९ नंतर, म्हणजे ग्लॅडस्टन सॉलोमन यांच्या कारकीर्दीत भित्तिचित्रकलेची नवी परंपरा कशी स्थापन झाली व स्वतः सॉलोमन हे अजिंठ्याच्या भित्तिचित्रांचे किती गाढे अभ्यासू होते याचे सुंदर विवेचन केले आहे. 'स्कूल ऑफ आर्ट'च्या वैभवाच्या काळात कै. गोंधळेकर तिथे विद्यार्थी होते व सॉलोमन यांच्या हाताखाली काम करण्याचे भाग्य त्यांना लाभले होते. कै. गोंधळेकर यांचा प्रबंध प्रसिद्ध करावा अशी माझी इच्छा होती; पण ते काम माझ्या हातून पार पडू शकले नाही कारण अशा कामासाठी आवश्यक ते स्वास्थ्य मला कधी लाभले नाही. परंतु त्यांचा तो प्रबंध पुस्तकरूपात बांधणी करून जपून ठेवण्यात आला आहे. त्याची एक प्रत मी स्वतः त्यांच्या घरी जाऊन त्यांना दिली, त्या वेळी ते कॅन्सरसारख्या रोगाशी सामना देत अंथरुणाला खिळून होते. त्यांच्या प्रबंधाची सुबक बांधणी केलेली ती सचित्र प्रत पाहून त्यांच्या डोळ्यांत पाणी आले. त्यांना काही वेळ बोलता येईना. माझा हात हातात घेऊन ते बोलण्याचा प्रयत्न करीत होते. मी खुणेने त्यांना स्वस्थ पडून राहा असे सांगण्याचा प्रयास करीत होतो. काही वेळाने ते एवढंच

$ Anna Dallapicalla– "From folk to classic. The evolution of Paithani Painting"– The India Magazine–Vol. 4, No. 3, Feb. 1984.

म्हणाले, " बाबुराव, केवळ तुमच्यामुळे हे एक प्रॉजेक्ट तरी मी पुरं करू शकलो. "

त्यानंतर काही आठवड्यांतच त्यांचा मृत्यू झाला. महाराष्ट्रातील अनेक पारंपरिक कला व लोककला बऱ्याच काळापर्यंत दुर्लक्षित राहिल्या व हळूहळू त्यांचा नाश होऊ लागला. अशा कलांपैकी एक प्रमुख कला म्हणजे भित्तिचित्रण. अठराव्या शतकाच्या उत्तरार्धापासून एकोणिसाव्या शतकाच्या अंतापर्यंत महाराष्ट्रात अक्षरशः अगणित भित्तिचित्रे रंगविली गेली. उत्तर मराठा काळातील या कलेचा फारसा अभ्यासच झालेला नाही. भित्तिचित्रांनी संपन्न अशा अनेक ठिकाणांपैकी एक प्रमुख ठिकाण म्हणजे वाई.

वाईतील भित्तिचित्रांचा अभ्यास करून ती कला लोकांपर्यंत पोचवावी असे एकदा माझ्या मनात आले. या बाबतीत कै. ग. ह. खरे यांच्याशी मी एकदा बोललो. त्यांना फार आनंद झाला व माझ्याबरोबर ते स्वतः वाईस येण्यास तयार झाले. चार दिवस त्यांच्या सान्निध्यात राहून वाईतील वाडे व भित्तिचित्रे यांविषयी मी बऱ्याच गोष्टी शिकलो. अनेक भित्तिचित्रांचे डॉक्युमेंटेशन केले व एक निबंधही लिहिला. पुढे या साधनांच्या आधारे १९८० चे महाराष्ट्र शासनाचे खास कॅलेंडर काढले. अनेक जाणकारांनी या चौदा सुंदर चित्रांच्या कॅलेंडरचे मोठे स्वागत केले. अनेक ठिकाणांहून पत्रे आली. हे सर्व साहित्य पुस्तकरूपाने प्रसिद्ध करावे अशीही सूचना अनेकांनी केली.

आपल्या देशातील अशा दुर्लक्षित राहिलेल्या कला जेव्हा उजेडात येतात, तेव्हा भारतीय कलेविषयी आस्था असणारे अनेक परदेशातील अभ्यासू अशा घटनांना कशी त्वरित दाद देतात त्याविषयीची एक चांगली आठवण माझ्याकडे आहे. भारतात अनेक वर्षे काम करून भारतीय कलेचा सखोल अभ्यास केलेल्या एका गाढ्या विद्वानाने व्हिएन्ना (ऑस्ट्रिया) मधून वाईच्या भित्तिचित्रांवरील कॅलेंडरवर आपली प्रतिक्रिया व्यक्त केली, हे पाहून मला माझ्या श्रमाचे चीज झाले, असे वाटू लागले.

जून १९८० मध्ये व्हिएन्नामधून डॉ. रुडॉल्फ वॉन लायडन (Dr. Rudolf Von Leyden) यांच्याकडून मला एक पत्र आले. त्या पत्राचा मजकूर असा :

" When I was in London recently I saw in the V & A Museum (Victoria and Albert Museum) a copy of the Calender " Wai Paintings " issued by the Art Department of the Maharashtrian Government. As this is valuable source material I would be very grateful if you could arrange to have a copy sent to me at above address.

Like the previous Calender with the chitrakar paintings (chitrakathi) this one is a valuable contribution to our knowledge of art in Maharashtra."

वरच्या मजकुरात कंसातले शब्द मी लिहिले आहेत.

डॉ. लायडन हे बरीच वर्षे मुंबईत होते. होल्टास (पूर्वीचे होल्कार्ट) कंपनीमध्ये ते फार मोठ्या जागवर प्रशासकीय काम करीत होते. पण त्यांचा कलेकडे असणारा ओढा जबरदस्त होता. स्वातंत्र्योत्तर काळात (किंबहुना १९४५ पासूनच) मुंबईतील नव्या दमाच्या चित्रकार-शिल्पकारांना सर्वतोपरी प्रोत्साहन देण्यामध्ये तीन युरोपियनांचा मोठा वाटा होता. रुडॉल्फ लायडन, प्रो. लँगहॅमर व श्लेसिंगर. लँगहॅमर ' टाइम्स ऑफ इंडिया ' मध्ये आर्ट डायरेक्टर होते व श्लेसिंगर ' इंडो फर्मा ' कंपनीत प्रशासक होते. नव्या चित्रकारांवर लायडन कलासमीक्षा लिहीत ती ' टाइम्स'मध्ये छापली जाई. समीक्षा नेहमी प्रदीर्घ, उद्बोधक व सचित्र असे. लँगहॅमर नव्या चित्रकारांची चित्रे वीक्लीमध्ये प्रसिद्ध करीत. श्लेसिंगर नवोदित चित्रकारांची चित्रे विकत घेत. शिवाय त्यांच्या कॅलेंडरसाठीही त्यांची निवड करीत. आरा, हुसेन, रझा, न्यूटन सुझा, बाकरे, गाडे, आलमेलकर, सामंत, पळशीकर अशा नवे नवे प्रयोग करणाऱ्या अनेक कलावंतांना या तिघांनी जगासमोर आणले. या तिघांमध्ये लायडन नेहमी चित्रकलेवर लिखाण करीत व कधी व्याख्यानेही देत. समकालीन कलेव्यतिरिक्त पारंपरिक भारतीय कलांचा अभ्यास करणे, कलाकृतींचा संग्रह करणे हा लायडन यांचा छंद होता. गंजिफा खेळाचे सबंध देशातून शेकडो पत्ते त्यांनी जमविले होते (गंजिफाचे पत्ते गोल आकाराचे असतात व त्यांवर दशावताराची चित्रे असतात. सावंतवाडी शहरात असे पत्ते

बनवणारे अनेक चितारी आजही काम करतात). शिवाय धातूच्या मूर्ती, पटचित्रे, लघुचित्रे अशांसारख्या भारतीय कलाकृतींचा त्यांचा फार मोठा संग्रह होता. त्यांनी जर्मन भाषेत या कलांवर भरपूर लिखाण केले आहे व पुस्तकेही प्रसिद्ध केली आहेत. इथून सेवानिवृत्त झाल्यावर ते पुन्हा व्हिएन्ना शहरी गेले व आपला सर्व कलासंग्रह त्यांनी व्हिएन्नाच्या म्यूझियमला दिला.

असे हे भारतीय कलेविषयी प्रेम असलेले डॉ. लायडन उत्तर आयुष्यात युरोपात वास्तव्य करीत असूनसुद्धा भारतीय कलेविषयीच्या कोणत्याही नवीन संशोधनाविषयी नेहमीच जागरूक असत. म्हणूनच आमचे वाई भित्तिचित्रांवरचे कॅलेंडर पाहताच त्यांना या कलेचा अधिक अभ्यास करावा असे वाटू लागले. ही भित्तिचित्रे अशा स्वरूपात प्रथमच जगासमोर येत होती.

जगभर अनेक देशांतील म्यूझियम्समधून भारतीय कलापरंपरेविषयी अव्याहतपणे अभ्यास व संशोधन चालू आहे. अनेक तज्ज्ञ पुनःपुन्हा भारतात येऊन आपल्या लोककलांचा शोध घेत आहेत. अशा कलांच्या बाबतीत महाराष्ट्रही तसा संपन्न आहे. समकालीन कलेच्या बाबतीत गेल्या शतकाच्या मध्यापासून स्वातंत्र्यपूर्व काळापर्यंत महाराष्ट्रात जी कलानिर्मिती झाली, तिला सबंध देशात तोड नाही. १९१९ ते १९३६ या काळात भारतात असताना जे. जे. स्कूलचे डायरेक्टर ग्लॅडस्टन सॉलोमन यांनी भारतीय कलावंतांविषयी अनेक उद्‌बोधक गोष्टी लिहून ठेवल्या आहेत, त्यांत महाराष्ट्रातील (बॉंबे स्कूल) कलावंतांना त्यांनी अग्रस्थान दिले आहे. एवढी थोर परंपरा असूनही मुंबईसारख्या ठिकाणी महाराष्ट्रातील या विविध कलापरंपरांचे कालक्रमानुसार (chronological) दर्शन घडवणारा एकही संग्रह नसावा, ही गोष्ट खेदाची तर आहेच, शिवाय शरमेचीही आहे. ज्या कलांचा शोध घेण्यासाठी परदेशांतून कलातज्ज्ञ महाराष्ट्रात पुनःपुन्हा येत असतात; त्या आपल्या पारंपरिक व समकालीन कला अज्ञात ठिकाणी सडून चाललेल्या आहेत. आणखी काही कालावधीनंतर त्या पुरत्या नाश पावणार आहेत.

पुढे केव्हातरी एखादा म्यूझियम प्राप्त होईल या आशेने कलासंचालक असताना माझ्या विभागात उपलब्ध असलेला निधी खर्च करून मी काही दुर्मिळ कलाकृती जमा करून कलासंचालनालयाच्या संग्रहात जपून ठेवल्या आहेत. या संग्रहामध्ये रा. ब. धुरंधर यांची साठ सुंदर ड्रॉइंग्ज, एस. एल. हळदणकर यांची नऊ जलरंगातील चित्रे, गजानन हळदणकर यांची सात जलरंगातील चित्रे, त्रिदाद यांचे एक तैलरंगचित्र, व्ही. ए. माळी यांची दोन तैलरंग चित्रे, गोंधळेकर यांची चौसष्ट ड्रॉइंग्ज इत्यादींचा समावेश आहे. यांशिवाय वारली चित्रकलेची सव्वीस मोठी चित्रे, चित्रकथीच्या मूळ पोथ्यांचे दोन संच (सुमारे ऐंशी चित्रे), इतर दहा चित्रपोथ्यांची छायाचित्रे व त्यांच्या निगेटिव्हज, जुनी दुर्मिळ शिळामुद्रित चित्रे, ओलिओग्राफ्स, जुने कॅटलॉग्ज, हस्तलिखिते, पारंपरिक कलेची प्रत्यक्ष त्या त्या ठिकाणी जाऊन जमविलेली माहिती व छायाचित्रे यांचे संग्रह इत्यादी अनेक कलाविषयक वस्तूंचा संग्रह करण्यात आला आहे. कलाविषयावरील सुमारे साठ फिल्म्सही या संग्रहात आहेत.

हा कलासंग्रह अलीकडच्या काळात जमवलेला आहे. परंतु जे. जे. स्कूलमध्ये १८८० पासूनच्या कलाकृतींचा जो अमूल्य संग्रह होता, त्याचीही योग्य निगराणी करण्यात आली आहे. तथापि या संग्रहावर एखादा सचित्र कॅटलॉग छापून प्रसिद्ध करणे अगत्याचे आहे. कारण काही कलाकृती (विशेषतः कागदावरील) कालांतराने जीर्ण होण्याचा धोका आहे. शिवाय अशा ग्रंथवजा कॅटलॉगमुळे या कला जगातील कानाकोपऱ्यांतील रसिकांपर्यंत पोचवता येतील. संस्कृतीच्या जपणुकीच्या दृष्टीने अशा ग्रंथाचे मोल फार मोठे आहे. १९८१ मध्ये महाराष्ट्राच्या उत्सवाच्या निमित्ताने मे महिन्याच्या पहिल्या आठवड्यात आमच्या या कलासंग्रहाचे एक भव्य प्रदर्शन ललित कला ॲकॅडमीमध्ये आयोजित केले होते. त्या प्रदर्शनाचा सर्वत्र बोलबाला झाला व प्रत्येक वृत्तपत्रातून चार/पाच रकाने भरून या प्रदर्शनाचे वर्णन करण्यात आले व ते प्रदर्शन ऐतिहासिक स्वरूपाचे असल्याचे अनेक तज्ज्ञांनी बोलून दाखवले. 'नॅशनल गॅलरी ऑफ मॉडर्न आर्ट'च्या संचालकांनी त्यातील अनेक कलाकृती विकत मागितल्या. आम्ही त्यांना सांगितले की "आम्ही लवकरच या कलाकृतींसाठी एक म्यूझियम स्थापन करणार आहोत." त्यांनाही ते पटलं असावं !

आता या ऐतिहासिक महत्त्वाच्या कलाकृतींच्या रक्षणासाठी प्रयत्न झाले नाहीत असे नाही. पण त्या प्रयत्नांना यश मात्र कधी आले नाही. त्याविषयीची दोन उदाहरणे अशी :





ज्या वेळी मुंबईत नव्या विधानभवनाची स्थापना झाली त्या वेळी जुने विधानभवन, जे 'प्रिन्स ऑफ वेल्स म्यूझियम 'च्या समोर आहे, रिकामे होण्याची शक्यता निर्माण झाली. याचा अंदाज आल्याबरोबर त्या इमारतीत एक आर्ट सेंटर निर्माण करण्याची आम्ही कलावंतांनी एक योजना केली. त्या वेळचे राज्यपाल ओ. पी. मेहरा यांनाही ती कल्पना आवडली. अनेक ज्येष्ठ कलावंतांशी सल्लामसलत करून मी या आर्ट सेंटरची रूपरेषा तयार केली. त्यामध्ये महाराष्ट्रातील विविध थरांतील कला, कारागिरी, ट्रायबल आर्ट्स, विविध प्रकारच्या क्राफ्ट्स इत्यादींबरोबर रीसर्च लायब्ररी, ऑडिओ व्हिजुअल विभाग, प्रकाशन विभाग, डॉक्युमेंटेशन विभाग, कॉन्झर्वेशन, प्रिझर्वेशन आणि रिस्टोअरेशन विभाग, स्टुडिओज व वर्कशॉप्स, कॉन्फरन्स हॉल व थिएटर, रीसर्च स्कॉलर्ससाठी रेस्ट हाऊस इत्यादींचा अंतर्भाव करण्यात आला होता. वास्तुशास्त्रज्ञ चार्लस् कोरीया यांनीही आपली योजना माझ्याकडे दिली होती. काही ज्येष्ठ कलावंतांनी प्रधान मंत्री स्व. इंदिरा गांधी यांनाही पत्रे पाठवली होती. सर्व काही योग्य मार्गावर आहे असे वाटत असतानाच महाराष्ट्राचे मंत्रिमंडळ बदलले. नवीन मुख्यमंत्र्यांनी या योजनेविषयी कोणतीही विचारपूस न करता एके दिवशी, महाराष्ट्रातील कलावैभव जगाच्या समोर ठेवण्याच्या दृष्टीने आदर्श अशी ती जुन्या विधानभवनाची इमारत पोलिस खात्याच्या स्वाधीन केली.

१९८४-८५ साली मुंबईत 'म्यूझियम ऑफ मॉडर्न आर्ट ' काढण्याची पुन्हा टूम निघाली. महाराष्ट्राच्या मुख्य सचिवांनी त्यात बराच रस घेतला. बऱ्याच वयोवृद्ध कलातज्ज्ञांना (त्यांत दिल्लीच्या म्यूझियमचे संचालक यांना खास बोलावण्यात आले होते) सल्लामसलतीसाठी बोलावण्यात आले होते. बऱ्याच चर्चेनंतर कोणत्याही अटींविना दिल्लीच्या ' गॅलरी ऑफ मॉडर्न आर्ट 'ला मुंबईत त्यांची ब्रँच उघडण्यासाठी जागा देण्याचे ठरवण्यात आले. जागेचा शोध घेण्यात आला व शेवटी म्यूझियमसमोरील सर कॉवसजी जहांगीर हॉलची निवड झाली. आणि एके दिवशी मोठ्या समारंभाने तो हॉल कोणतीही अट न घालता दिल्लीकरांच्या ताब्यात देण्यात आला. दिल्लीकरांनी आपल्या कामाला सुरुवात केली. अधिकारी त्यांचे, समिती त्यांचीच, अर्थातच योजनाही त्यांच्याच. महाराष्ट्रातील कुणीही जाणकार कलातज्ज्ञ, कुणीही संचालक (कला संचालक, संचालक,–प्रिन्स ऑफ वेल्स म्यूझियम व संचालक–म्यूझियम्स अँड आर्किऑलॉजी) त्यांच्या समितीमध्ये नाही. महाराष्ट्रातल्या कलातज्ज्ञांनी व कलारसिकांनी काय घडते ते फक्त पाहायचे, अशीच बहुधा शासनाची योजना असावी. महाराष्ट्रातील ऐतिहासिक महत्त्वाच्या कलासंग्रहासाठी अखेर इथेही स्थान नाही !

दिल्लीकरांना दिलेल्या सर कॉवसजी जहांगीर हॉलचे म्यूझियम ऑफ मॉडर्न आर्टमध्ये केव्हा रूपांतर होणार, याविषयी कुणालाच काही माहीत नाही. दिल्लीकर याविषयी काही निवेदन करीत नाहीत व महाराष्ट्र शासन त्यांना काही विचारत नाही. आज जवळजवळ चार वर्षे होत आली; पण त्या इमारतीच्या आत काय चालू आहे याचा काहीच पत्ता लागत नाही. आमच्या पारंपरिक लोककला व समकालीन कला या सर्व कलांना कुणी वाली राहिलेला नाही. आमच्या राज्याच्या राजधानीत, ' बाँबे स्कूल ' या नावाने ओळखली जाणारी थोर कलापरंपरा जिथे उभी राहिली, त्या मुंबई शहरात, सर कॉवसजी जहांगीर हॉल नावाची एक ऐतिहासिक महत्त्वाची वास्तू पाहता पाहता एक म्यूझियम बनवण्यासाठी दिल्लीकरांच्या हवाली केली जाते आणि आम्ही आमच्या श्रेष्ठ कलावंतांच्या कलाकृतींच्या संग्रहाचे जतन करण्याकरिता त्या होऊ घातलेल्या म्यूझियमवर काहीही हक्क सांगायचा नाही, हा आमच्या कला-संस्कृतीचा केवढा अपमान !

(लेखाशी संबंधित चित्रे स्वतंत्र चित्रपत्रांवर – क्र. १, २ व ३ वर दिली आहेत.)



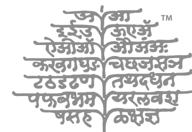
वास्तुकला : समकालीन भारतीय स्थिती

विजय दीक्षित

वास्तुकला सर्व कलांची जननी मानली जाते. सर विन्स्टन चर्चिल म्हणतात, "प्रथम आपण वास्तू घडवितो मग त्या आपल्याला घडवितात." भारतीय वास्तुकलेचा सुवर्णकाळ बाराव्या शतकापर्यंत होता. त्यानंतर परकीय आक्रमणे, अस्थिर राजकीय स्थिती यांमुळे तिचा विकास खुंटत गेला. विसाव्या शतकात भारत अनेक प्रकारचे परकीय प्रभाव पचवीत अस्मिता पूर्णपणे विसरलेला आढळतो. सर्व शास्त्रे इंग्रजीवाचून शिकणे हे आपणच आपल्या हातांनी गेली दोन शतके अशक्य करून ठेवले. स्वातंत्र्योत्तर काळात या शैक्षणिक अपंगत्वाला खत-पाणी दिले गेले. इंग्रजांनी दीडशे वर्षे राज्य करून भारतीयांना निष्क्रिय करून टाकले. इतके, की आजही त्यांनी केलेलाच सर्व्हे संदर्भासाठी वापरला जातो. सरकारी भूमापन अधिकारी पूर्णपणे त्यावरच विसंबून असतो. गेल्या दोन-तीन पिढ्या अशा परस्वाधीन पोसल्या गेल्यामुळे प्रत्येक क्षेत्रात स्वतःचे, आपले, भारतीय जोपासण्याची भावनाच नष्ट होत गेली आणि आपला समाज पाश्चात्त्य जगाचे अंधानुकरण करण्यात कृतकृत्यता मानून घेऊ लागला. कलेच्या क्षेत्रात हा प्रभाव फारच हानिकारक ठरला. विशेषतः वास्तुकला क्षेत्रात या अंधानुकरणामुळे भारतीय समस्यांना भारतात उपयुक्त असणारी वास्तुशास्त्रीय उत्तरे शोधण्यात "भारतीय" वास्तुतज्ज्ञांना अपयश आलेले आढळते. याचे कारण इंग्रजी भाषेतून शिकून, जगभरच्या वास्तूंचा अभ्यास करून तिथले तंत्रज्ञान आत्मसात करून शिक्षण पूर्ण झाल्यावर फार तर "परकीय" देशांत काम करू शकणारे "भारतीय" वास्तुतज्ज्ञ निर्माण होऊ शकतील; परन्तु भारतात काम करणारे किंवा करू शकणारे वास्तुतज्ज्ञ निर्माण व्हायला त्यांना "भारतीय" भूमीशी, तिथल्या जनजीवनाशी, तिच्या इतिहासाशी, संस्कृतीशी एकरूप होणे आवश्यक आहे. नेमके इथेच आमचे वास्तुतज्ज्ञ कमी पडतात. फारच थोटके पडतात. "प्रत्येक अत्याधुनिक गोष्ट ही विदेशातून आलेली असते" हा जो समज आमच्या समाजाने गेली दोन शतके कुरवाळला त्यामुळे आम्ही स्वतःची नवीन तंत्रे, "आधुनिक भारतीय" शास्त्र विकसित करण्याचे कष्ट घेऊ शकलो नाही. हा प्रभाव कमी वाटला म्हणून की काय आधुनिक भारताचे निर्माते पंडित नेहरू यांनी चंदिगढ शहर निर्मितीसाठी एखादा भारतीय आर्किटेक्ट न निवडता थेट फ्रान्सहून कार्बुझिएला पाचारण केले. तेदेखील स्वातंत्र्यप्राप्तीनंतर अवघ्या तीन-चार वर्षांत. जिथे देशाच्या पंतप्रधानांनाच 'इंम्पोर्टेड' गोष्टींचा एवढा शौक, तिथे सामान्य जन विनाकारण आकर्षिले न जातील तरच नवल ! चंदिगढची भव्य-दिव्य काँक्रीट शिल्पे अमूर्तवादी, घनवादी कार्बूशैलीची म्हणून जगभर त्यांची स्तुती झाली; पण असल्या इमारती फ्रान्समध्ये जास्त शोभल्या असत्या. आपल्यासारख्या गरीब देशास ही चंगळ अवाजवी आहे. याउलट उदयपूर, जयपूर, जेसलमेरसारखी शहरे वसविण्याची परंपरा असणाऱ्या भारतीयांना 'चंदिगढ'च्या निमित्ताने एक सुवर्णसंधी प्राप्त झाली होती. परंतु पंडित नेहरूंसारख्यांनासुद्धा आपली, आपल्या देशाची अस्मिता पुनरुज्जीवित करावीशी वाटली नाही. कोटचवधी रुपयांचे अवास्तव अभारतीय, काँक्रीट-जंगल– ते पण बिनझाडांचे–उभारून कार्बुझिएने आपली फ्रेंच प्रतिभा भारतीय भूमीवर साकारली.

थोडक्यात या देशाचा इतिहासच बाराव्या शतकानंतर असा विस्कळीत, दूषित होत गेला. कोणत्याही क्षेत्रात आम्ही आपले स्वत्व राखू शकलो नाही, ही दुर्दैवाची गोष्ट म्हणावी लागेल. तीन हजार वर्षांच्या भारतीय कलेतिहासात वेळोवेळी राजकीय, वैचारिक, सामाजिक, कलात्मक परिवर्तने होत गेली. त्यांचे पारदर्शक थर एकमेकांवर साचत गेले. त्यामुळे बाह्यांग बदलत गेले तरी अंतस्थ तत्त्वे कायम राहिली. ही तत्त्वे सांस्कृतिक अधिष्ठानावर पक्की रोवली गेली आहेत. ती आजही प्रचलित राहणीमानाला लागू

अनुक्रमणिका





पडतात. आणि विशेष म्हणजे तथाकथित पुढारलेला आधुनिक समाज आजही हे जुने संस्कार आपापल्या परीने जोपासताना आढळतो. घरापुढे अंगण असावे, अंगणात तुळशीवृंदावन असावे, दक्षिणेकडे प्रवेशद्वार नसावे, ओसरी असावी, शयनगृह अंधारे असावे, खिडक्यांचे आकार लहान असावे वगैरे अनेक वास्तुशास्त्रीय संकेत निर्माण होण्यासाठी आपले सांस्कृतिक, स्थानिक हवामान, इतिहास यांसारखे प्रभाव विचारात घेतले गेलेले होते. आज लोक हेच पूर्वापार चालत आलेले म्हणून अंगिकारतात परंतु त्यांमागे शास्त्रीय कारणे आहेत. ती विचारात घेऊन अभ्यासली पाहिजेत, सद्यःस्थिती विचारांत घेऊन पडताळून पाहिली पाहिजेत. ही जबाबदारी प्रामुख्याने वास्तुतज्ज्ञ लोकांची आहे. परंतु त्यांना आपला भारतीय इतिहास डोळसपणे अभ्यासायला वेळच नाही.

स्वातंत्र्योत्तर भारतात वास्तुतज्ज्ञांच्या दोन पिढ्या निर्माण झाल्या. शैक्षणिक आकृतिबंधात गेल्या चाळीस वर्षांत फारसा बदल झालेला नाही. वास्तुकलेच्या शिक्षणक्रमातील विषय अनेक असले तरी भावी व्यावसायिक जीवनात ज्यांचा खरोखर त्यास उपयोग होईल असे त्यांचे सुसूत्रीकरण नाही. वास्तुसाहित्य या विषयात जगातील अद्ययावत साहित्यांचे गुणविशेष सांगितले जातात; परंतु भारतीय वातावरणात उपलब्ध करून घेता येईल व त्यावर प्रक्रिया करून काही नवसाहित्य, जे पूर्णपणे भारतीय आहे, असे निर्माण करता येऊ शकेल काय ? अशी स्थानिक साहित्यावरील संशोधनात्मक विचारप्रणाली विद्यार्थ्यांच्या मनात जागृत केली जात नाही हा या शिक्षणक्रमातला मोठा दोष आहे. त्यामुळे दरवर्षी भारतात हजाराच्या आसपास वास्तुतज्ज्ञ शिकून बाहेर पडतात, पण ते रूढ मार्गाने व्यवसायाला लागतात. वास्तुकलेच्या प्रत्येक अंगाकडे ते संशोधनात्मक दृष्टिकोणातून पाहातच नाहीत. खोलीची उंची दहा फूट ठेवतात; पण दहाच का, नऊ फूट का नको ? दरवाजे सात फुटांऐवजी साडेसहा फूटच का नसावेत ? अशा बारीकसारीक गोष्टी रूढ झाल्या म्हणून वर्षानुवर्षे चालत आल्या आहेत. बहुतांशी आर्किटेक्ट व्यवसायाच्या गर्दीत या अतिशय महत्त्वाच्या बारकाव्यांकडे लक्षच देत नाहीत. त्यामुळे वास्तुकलेत प्रयोगशीलता येत नाही व ती नसल्यामुळे नव्या दिशाही सापडू शकत नाहीत.

शैक्षणिक कालवधीत विद्यार्थ्यांची जी 'वास्तुतज्ज्ञ' म्हणून मानसिक जडणघडण व्हायला पाहिजे ती पूर्णत्वाने होत नाही. म्हणजे 'वास्तुकला ही सर्व कलांची जननी' आहे असे शिकविले जाते. परन्तु त्या तथाकथित सर्व कला कोणत्या ? त्यांचे मूलभूत सिद्धान्त, स्वरूप काय ? त्यांचा रसास्वाद कसा घ्यावा ? त्यांचे रसग्रहण कसे करावे ? या दृष्टीने हा वास्तुतज्ज्ञ तयार होत नाही. तो फक्त 'इमारत' शास्त्र शिकतो. अष्टपैलू कलावंत होऊ शकत नाही. आणि वास्तुतज्ज्ञास खरीखुरी कलाकृती निर्माण करावयाची असल्यास हे बहुकलाविषयक संस्कार पोषक ठरतात. कारण वास्तुकला म्हणजे सांस्कृतिक स्पंदनांचे अवकाशीय मूर्त शिल्प असते. त्यात साहित्य, रंग, पोत, अवकाशीय नाटच, व्यावहारिक गरज, कार्य, अशा अनेक गोष्टींचा अंतर्भाव असतो. चित्रकलेपासून तो रंगसंगती शिकतो, शिल्पकलेपासून आकारसौंदर्य शिकतो. नाटच, वाङमय, काव्य यांपासून परस्परसंबंध, लय, इतिहास शिकतो. चित्रपट छायाचित्रण यांपासून रचनात्मक सौंदर्य अनुभवतो. विविध छंद, संग्राहकता यांपासून समाजाशी परिचित होतो. संगीतापासून वातावरणनिर्मिती आस्वादतो. या विविध कलांच्या आस्वाद क्रियेतून त्याच्यातला वास्तुतज्ज्ञ खऱ्या अर्थाने घडतो. त्याच्या रचना-संकल्पना प्रत्यक्षात उतरू शकतात. त्यात सजीवता, रसिकता, सघनता फक्त तेव्हाच येऊ शकते. पण दुर्दैवाने आजकालचे समस्त वास्तुतज्ज्ञ व्यवसायाच्या चौकटीतच अर्थार्जन करतात, त्यामुळे शहरी भागात सर्वत्र खोकडी उभी राहिलेली दिसतात. सर्वसाधारण वास्तुतज्ज्ञाकडे प्रत्येक कामाकडे इतके बारकाईने लक्ष द्यायला वेळ नसतो. त्याचा बराच वेळ नगरपालिकेत ते सामान्यपणे केलेले प्लॅन्स मंजूर करून घेण्यात जातो. शिवाय, पर्यवेक्षण असते. बिलं पास करायची असतात. या सर्व व्यापात त्याला एखादी वास्तू कलापूर्ण करायला वेळ नसतो. नवीन प्रयोग करायचे ते पण वास्तुमालकाच्या पैशाने; दोघांचेही धाडस होत नाही. कारण त्यांची तशी मानसिक आणि बौद्धिक तयारी समाजानेच होऊ दिलेली नसते. नवीन प्रकारच्या वास्तू त्यांनी पाहिलेल्या नसतात. त्यामुळे मालक म्हणतो नेहमीप्रमाणे ठीक आहे. उगीच प्रयोग–वेगळेकाही–अंगाशी यायचे. परत आयुष्यात एकदाच आपण घर बांधतो. कशाला धोका पत्करायचा ! अशा मालकाला समक्षपणे पटवून देऊ शक-

णारे क्रियाशील वास्तुतज्ज्ञ तरी मग कसे काही प्रायोगिक वेगळे करायचे धाडस करतील ? थोडक्यात वास्तुकलेचा दर्जा जो सद्य:स्थितीत अतिशय सामान्य आहे, त्यास वास्तुतज्ज्ञ जरी जबाबदार असला, तरी त्यात समाजाचादेखील हातभार आहेच. सरकारी धोरणे या बाबतीत इतकी रूक्ष आहेत की, या क्षेत्राकडे कला या दृष्टीने बघता येते हे सरकारला माहीत नाही. आर्किटेक्टने केलेले प्लॅन्स मंजूर करायला नगरपालिकेत साधे कारकून बसलेले असतात.

सरकारी धोरणे तर कमालीची उद्वेगजनक आहेत. राष्ट्रीय वास्तुसंशोधन संस्थेत अनेक विद्वानांचे प्रबंध, संशोधने धूळ खात पडली आहेत. त्यांचा उपयोग करून घ्यायला सरकार धजत नाही. कारण प्रस्थापित परिस्थिती भ्रष्टाचाराला पोषक आहे. ती बदलण्यास लाल फितीचा कारभार तयार नाही. आणि पुढाऱ्यांमध्ये परिस्थिती बदलण्याची धमक नाही. त्यांचे हात गुंतलेले असतात. देशापुढे गृहनिर्मितीसारखी जटिल समस्या इतक्या वर्षांपासून आहे; परन्तु सिडको, हुडको यांपलीकडे सक्षम वास्तुतज्ज्ञांना विश्वासात घेऊन या समस्येवर उत्तर शोधण्यास सरकार उत्सुक नाही.

अशा सार्वत्रिक उदासीन स्थितीतही काही आशेचे किरण दृष्टीस पडतात. अहमदाबादचे श्री. बाळकृष्ण दोशी ह्यांनी कार्बुझिए, कान्ह यांसारख्या आंतरराष्ट्रीय वास्तुज्ञांबरोबर काम केलेले असूनही ते आपल्या भारतीयत्वाची मुळे शोधण्यात गर्क आहेत. मुंबईचे चार्लस् कोरिया " आधुनिक भारतीय शैली " प्रस्थापित करू पाहात आहेत, उत्तम जैन स्थानिक वास्तुसाहित्याचा कटाक्षाने उपयोग करून आपल्या कलाकृती निर्माण करतात. दिल्लीचे अच्युत कानविंदे वास्तू आणि निसर्ग यांचा मिलाफ करून अवकाशनिर्मिती करतात. ही या क्षेत्रातील काही श्रेष्ठ मंडळी खऱ्या अर्थाने भारतीय वास्तुकला निर्माण करीत आहेत. त्यांचा प्रभाव पुढील पिढ्यांवर निश्चितपणे पडणार आहे व त्याद्वारे आपले भारतीयत्व या क्षेत्रात जपले जाणार आहे.

डॉक्टरची ज्याप्रमाणे ग्रामीण भागात आवश्यकता असते, त्याचप्रमाणे वास्तविक वास्तुतज्ज्ञांचीही निश्चितपणे असते. परंतु असे समाजकार्य करायला कुणी धजत नाही. आणि देशातील सत्तर टक्के ग्रामीण जनतेची घरे बांधली जातात, त्याच ग्रामीण हातांनी. सरकारने नव-पदवीधरांना खर्च देऊन खेड्यांत काही काळ पाठविण्याची एखादी योजना काढली, तर दुहेरी फायदा होऊ शकेल. नव-पदवीधरांना शिक्षणक्रमात प्रत्यक्ष जागेवरील काम करण्याचा फारच कमी अनुभव असतो, तो त्यांना तिथे मिळेल, साहित्याचा परिचय होईल, नवीन तंत्रे शोधण्यास वाव मिळेल. प्रायोगिकता सजीव होऊ शकेल. आणि ग्रामीण घरबांधणी नियोजनबद्ध होऊ शकेल. परंतु इतर सर्व क्षेत्रांप्रमाणे सर्वांचे लक्ष शहरी विकासाकडे आहे. आणि देशाचा सत्तर टक्के ग्रामीण भाग अद्यापही आदिवासी स्थितीत दिवस काढतो आहे. त्यांना मूलभूत सोयीही नाहीत.

असे एकूण दारुण चित्र भारतीय वास्तुकलेचे आहे. या मूलभूत, महत्त्वाच्या क्षेत्राकडे सर्वांनीच डोळसपणे, नव्या विचारांनी पाहण्याची आजची मुख्य भारतीय गरज आहे.

(एका आधुनिक भारतीय वास्तुकल्पाचे चित्र स्वतंत्र चित्रपत्र क्र. ४ वर खालच्या बाजूस दिले आहे.)



संगीताच्या कोटी

अशोक दा. रानडे

प्रास्ताविक

समाजात अस्तित्वात असलेला/ले समग्र संगीत-व्यवहार/संगीतद्रव्य ज्या मूलभूत वर्गात सहजपणे संघटित करता येतो/ते त्यांना संगीतकोटी म्हणतात. विविध संगीतांपासून मिळणाऱ्या अनुभूतीस तुल्यशक्ती संगीतकोटींचे भान राहिल्याचा सर्वांत मोठा फायदा असा की सांगीतिक सिद्धान्त, आपत्ती वा निर्णयविधानांना सार्वत्रिक पात्रता आहे असे छातीठोकपणे सांगणे अवघड ठरते ! अंगभूत व अपरिहार्य सरमिसळ असूनही संगीत-कोटी निरनिराळ्या आणि मूल्यात्मक अनुभूतीकडे लक्ष खेचतात. प्रत्येक संगीतकोटी वेगवेगळे प्रश्न उभे करते आणि म्हणून विविध प्रकारच्या तात्त्विक आशयाच्या संकल्पनाचौकटी उभारणे आवश्यक भासते. जर एकंदर संगीतवास्तवाचा वेध घ्यावयाचा असेल तर सर्व संगीत-कोटींची नीट ओळख व कसोशीची तपासणी व्हावी लागते. या पार्श्वभूमीवर चार संगीतकोटींची लक्षणे नोंदविण्याचा इथे प्रयत्न केला आहे : आदिम वा आदि-वासीयांचे संगीत, लोकसंगीत, कला वा शास्त्रोक्त संगीत आणि जनप्रिय संगीत. खासकरून भारतात भक्तिसंगीत ही आणखी एक कोटी विचारात घ्यावी लागती. तिच्या-विषयीचे प्रतिपादन स्वतंत्रपणे केले आहे; कारण सर्व-साधारणतः तिचे विवेचन संगीत म्हणून केलेले आढळत नाही. प्रस्तुत चार कोटी सर्व समाजात, समान प्रभावी-पणे आणि समकालीनत्वाने नांदत असतात असा अर्थातच दावा नाही. मात्र त्यांचे अस्तित्व वा अभाव सांस्कृतिक गतिशास्त्रीय दृष्ट्या तितक्याच महत्त्वाचे ठरून स्पष्टी-करणाची गरज भासू लागते. सर्वसामान्यतः असे दिसते की, अस्तित्वात असलेल्या संगीतकोटींची संख्या जितकी अधिक तितकी चर्चित समाजाची सामाजिक-सांस्कृतिक जटिलता जास्त असते.

प्रस्तुत संगीतकोटींमधील भेद सिद्ध करण्याकरिता कोणते निकष वापरण्यात आले ?

चारी संज्ञा आणि संकल्पनांचे आंगिक कल वेग-वेगळे असल्याकारणाने वापरण्यात आलेले निकष समान नाहीत. उदाहरणार्थ, आदिम वा आदिवासीयांचे संगीत ही संज्ञा उघडउघड वंशशास्त्राची देणगी होय. तर 'लोकसंगीत 'कोटी लोकसाहित्याच्या विचारापासून स्फुरली आहे. कला वा शास्त्रोक्त संगीत वा अभिजात संगीत या संज्ञा सौंदर्यमीमांसेमुळे जोरावर आल्या आहेत. संज्ञापनमाध्यमांचे कार्य आणि सायबरनेटिक्स-मध्ये (नियंत्रक संस्थानियमनशास्त्र) विवेचित प्रक्रि-यांच्या परिणामांचे फलित जनप्रिय संगीत होय. अर्थात संज्ञांचे उगम कोणतेही असले, तरी आपल्या चर्चेचा उद्देश संगीतकोटींच्या अनुभूतीच्या स्वरूपाचा उलगडा साधणे होय.

आदिम वा आदिवासीयांचे संगीत

संगीताच्या परिप्रेक्षित अभ्यासात अनेक वेळा आदिम आणि आदिवासीयांचे, जंगली जमातींचे या संज्ञा समा-नार्थी म्हणून वापरल्या जातात. इंग्रजी संज्ञा प्रिमिटिव्ह आणि ट्रायबल् अशा आहेत. दोन्ही संज्ञांमधून विशिष्ट प्रकारच्या सांस्कृतिक आविष्काराची सूचना मिळत असली तरीही आदिम या संज्ञेमुळे सर्वसाधारण पण गुणवत्तात्मक अंगे समोर येतात. दुसऱ्या संज्ञेचे अर्थ-क्षेत्र तुलनेने पाहता संकुचित आणि मानववंशशास्त्रीय ठरते. पहिलीचा मूलार्थ 'सर्वांत प्राचीन अवस्था' असा आहे तर दुसरीचा 'बहुधा समान पूर्वज आणि सर्व-संमत प्रमुख असलेल्या कुळांचा समूह'. समानार्थी भारतीय संज्ञा म्हणून आदिवासी, वन्य, अरण्य, गिरि-जन आणि आदिम यांची नोंद करता येईल. पैकी पहिली व शेवटची संज्ञा कालिक प्राचीनतेचा तर इतर वास्तव्यस्थानांचा निर्देश करतात. प्रस्तुत चर्चेच्या संद-र्भात आदिम संज्ञेने विशिष्ट प्रकारचा सांगीतिक अनु-भव देणाऱ्या आविष्कारांच्या निर्मात्यांचा निर्देश होतो याचे भान ठेवले पाहिजे. आदिम संज्ञेचा उच्चार कर-

अनुक्रमणिका

ताच कंदमुळे खाणारे, शिकारीवर उपजीविका करणारे इ. वा याच चालीने पुढे जाऊन शेती करणारे वा पशुपालनाचा पाठपुरावा करणारे वगैरेंचा आज बोध होतो. प्रस्तुत संदर्भात वरील अ-सांगीतिक व वंशवर्णन-पर निकष काय उपयोगाचे ? संगीतात आदिम कोणते व का, या प्रश्नांची उत्तरे शोधण्यास हे निकष साहाय्यक ठरत नाहीत. आदिम म्हणून ज्याचे वर्णन करता येते त्या संगीताची उदाहरणे आदिवासी जाति-जमातींच्या संशोधनातून हाती येत असली तरी आदिम **जमातींचे** संगीत ते आदिम मानण्याचा गोंधळ घडू नये. आदिम संगीताची लक्षणे आदिम जमातींच्या संगीतापुरती मर्यादित नसतात याचे भान हवे ! आदिम जमातींच्या संगीताचे विशेष नोंदल्यावर शहरी वा शिष्ट आविष्कारातही आदिमत्वाची लक्षणे कशी असतात, ते कळून येते.

आदिम संगीताची लक्षणे

आदिम संगीत (व नृत्य) संबंधित जमातीच्या दैनंदिन व ऋतुसंबद्ध जीवनाशी इतके बांधलेले असते की गीतनृत्यादींचे वेगळे अस्तित्व कल्पिता येत नाही.

जवळजवळ प्रत्येक प्रसंग, वस्तू आणि व्यक्तीशी निगडित संगीत संभवते. मानवी जीवनातील अवस्थांतरे दर्शविणाऱ्या टप्प्यांवर संगीताविष्कार अवतरतो. सर्व काही संगीताचे **कारण** ठरू शकते. या दृष्टीने पाहता जीवनप्रक्रियेशी संगीताचा संबंध निकटचा राहतो.

एक रूप वा घडण म्हणून **संगीता**पेक्षा आदिम सरणीत **गीत** महत्त्वाचे असते. अनेक जमातींत संगीत या अर्थाचा शब्द नसतो, पण 'गीता'ला संज्ञारूप लाभलेले असते. मात्र आदिम संदर्भात गीत या शब्दाचा अर्थ निराळा असतो. प्रयोग वा आविष्कार करण्याच्या ऊर्मीतून सिद्ध होणाऱ्या कोणत्याही संकलित (म्हणजे घटक निरनिराळे दाखविता न येणाऱ्या) आविष्कारास आदिम गीताचे रूप लाभते. आदिमेतर प्रघातात गीतापेक्षा संगीतास जास्त वाव मिळतो.

आदिम संगीत विधिपूर्ण असते. कोणत्याही विशिष्ट विधीशी संबंध नसलेले आविष्कारही त्यात विधिपूर्ण असतात ! प्रस्तुत संदर्भात विधिपूर्णतेचा अर्थच थोडा निराळा असतो. संगीताविष्कारात भाग घेणाऱ्यांची परमावधीची मनःपूर्वकता, तपशीलाविषयीचा त्यांचा आग्रह, आविष्कार सादर करतानाचे त्यांचे शारीर-मानस भारलेपण आणि आपणास जणू काही कोणीतरी 'बोलविता' करतो आहे असा भाव- यातून आदिम संगीताची विधिपूर्णता व्यक्त होते. आविष्काराशी संबंधित नाहीतशा भासणाऱ्या अनेक शारीर-मानस क्रियांबाबत फार दक्षता बाळगली जाते. परिणामतः प्रस्तुत विधिपूर्वकतेची चौकट टाळून आदिम संगीताचा प्रयोग कल्पिणे अशक्य असे म्हणण्यास हरकत नाही.

सर्वसाधारणतः ज्याचे वर्णन श्रोता-प्रेक्षकवृंद म्हणून केले जाते त्याची भूमिका आदिम संगीतात काहीशी विलक्षण म्हटली पाहिजे. प्रमाण जरी निरनिराळे राहिले तरी जवळजवळ प्रत्येकजण आविष्कारात सहभागी होत असतो. त्याच वेळी प्रत्येक प्रयोगकर्ता आपल्या प्रयोगाचे लक्ष्य कुठेतरी बाहेर ठेवून असतो असेही आढळते. संगीतासाठी संगीत अशी भूमिका नसते किंवा अमुक एक श्रोता-प्रेक्षकवृंदासाठी ते आहे असेही जाणवत नाही. तरी संगीत बहिर्वर्ती झाल्याशिवाय त्याची पूर्ती नाही याही समजाचा ठाम आढळ होत राहतो.

एकंदरीने पाहता आदिम संगीत सुरधुनीपेक्षा लयीवर विसंबून असते. वाद्ये, हालचाली, हावभाव, आघातपूर्ण उच्चार वा आवाजाचे इतर तत्सम उपयोग यांमधून आदिम लयाविष्कार सिद्ध होत असतात. स्वरधुनीच्या तुलनेने पाहता लयीचा आदिम संगीतात इतका वरचष्मा असतो की, सर्वसामान्यतः स्वरधुनींच्या निर्मितीसाठी राबविली जाणारी वाद्येसुद्धा लयीच्या कामासाठी जुंपली जातात. याशिवाय आदिम लयीच्या काही बांधणीच्या विशेषांचा आणि तिच्या गुणवत्तेचा वेगळा विचार करायला हवा.

आदिम स्वरधुनीचा विचार केल्यास असे आढळते की, माधुर्य या एरवी नावाजल्या जाणाऱ्या विशेषाकडे तीत दुर्लक्ष्य केलेले दिसते. आदिमेतर व लोकेतर संगीत मधुर व्हावे यासाठी कटाक्षाने प्रयत्न केला जात असल्याकारणाने माधुर्य हा संगीतगुण अनिवार्य असा भास होतो. महत्त्वाची बाब अशी की, प्रयोगांची प्रतवारी लावणारे प्रयोगकर्ते मात्र माधुर्याचा निकष क्वचितच वापरताना दिसतात !

भाषा आणि साहित्तिक गुणांची आदिम संगीतातील कामगिरीसुद्धा स्वतंत्रपणे विचारात घ्यायला हवी. भाषा अत्यावश्यक मानली जात नाही. अर्थहीन ध्वनिसमुच्चय आणि अक्षरजुळण्या वैपुल्याने आढळतात. भाषिक अर्थबंधांपेक्षा ध्वनींच्या आकृत्या जोरावर

असतात म्हणण्यास हरकत नाही. अर्धवट बांधणीची वाक्ये, म्हणी वा वाक्प्रचार, घोषणा वा साहित्तिक दृष्टचा दुय्यम प्रतीचे ठरणारे आविष्कार आदिम संगीतरचनांत दिमाखाने वावरतात. आदिम संगीतातील अनामिकत्व साहित्तिक गुणवत्तेच्या अभावाशी निगडित असणे स्वाभाविक म्हटले पाहिजे !

आदिम संगीतरचनाकार बहुधा अनुल्लेखित असतो. विशेष महत्त्वाची बाब अशी की सामूहिक हातभाराने रचना सिद्ध होण्यास वाव दिला जातो. शिवाय एखादी चाल जरी विशिष्ट व्यक्तीच्या कौशल्यातून तयार झाली असली तरीही अस्तित्वातील अनेक चालींच्या संचिताचा तीत आढळ होत असल्याकारणाने चाल पुष्कळदा हवेत वावरत असते म्हणण्यास हरकत नसावी. नवीन भाषिक रचना, नवे प्रसंग आणि जुनी चाल यांच्या संयोगातून तयार होणारे रसायन आदिम संदर्भात नवे गीत मानले जाते. मौलिकता वा नवसर्जनाची ही कल्पना इतर संगीतकोटींत मान्य होणे दुरापास्त होय.

मानवी जीवनवर्तुळाशी इतका घनिष्ठ संबंध ठेवणाऱ्या संगीताचा संदर्भ सर्वच बाबतींत प्रत्यक्ष नसणार हे उघड आहे. परिणामतः आदिम संगीतात प्रतीकात्मता फार महत्त्वाची ठरते. प्रयोग आणि प्रयोगाच्या परिघावरच्या बाबींनाही प्रतीकात्मता भारून टाकते. अनेक प्रतीकात्म वस्तू आणि प्रक्रिया निरनिराळ्या पातळ्यांवर व वेगवेगळ्या तीव्रतेने अवतरतात. अ-सांगीतिक स्वरूपाच्या अनेक बाबींचा वापर करणे आदिम संगीतास शक्य होते ते प्रतीकात्मतेमुळे होय.

संगीतवाद्यांच्या विविध वापराचा खास निर्देश केला पाहिजे. अनेकदा अ-सांगीतिक वस्तू म्हणूनही त्यांचा विचार होतो व एकाच वेळी दोन पातळ्यांवर वावरण्याच्या क्षमतेमुळे त्यांच्या आवाहकतेस निराळी धार प्राप्त होते. वाद्यांचे असाधारण घाट व आकारमान आणि त्यांचे असांगीतिक आशय यांचा परस्परसंबंध आंतरिक म्हटला पाहिजे. मात्र अ-सांगीतिक गुण असूनही संगीतवाद्यांचा आदिम सांगीतिक वापर नेमका असतो आणि विशिष्ट मनोवस्था आणि भावनांशी त्यांची सांगड अपरिहार्य असते. संबंधित संगीतनिर्मितीचे अवसर परिणामतः आगळे रूप घेतात. भावनिक अवस्था वगैरेंशी संगीतवाद्यांचे समीकरण नसल्याकारणाने संदेशवहनाच्या वा संज्ञापनाच्या प्रक्रियांशीही त्यांचे नाते विशेष परिणामकारकतेने जुळते.

लोकसंगीताची लक्षणे

ध्यानात येण्यासारखे पहिले लक्षण वाद्यसंगीताचा अभाव होय. गीताचे महत्त्व प्रस्तुत परंपरेत अपरंपार म्हणून असे असावे. शिवाय गीताला साथ म्हणून वाद्ये वावरतात; इतकेच नव्हे तर गायल्या जाणाऱ्या आविष्कारांचे अनुकरण सिद्ध करण्यात त्यांना धन्यता वाटते. बहुतेक लोकवाद्यांत दीर्घ, एकल आविष्काराची क्षमता नसते. सांगीतिक विस्तारास पोषक नसलेली वाद्ये साथीपुरती आणि कधीकधी अल्पसे एकल वादन करण्यापुरती वावरत राहतात. वाद्यसंगीत जर प्रभावीपणे सिद्ध व्हावयाचे असेल, तर विशेष तांत्रिक कौशल्याची गरज भासेल, व पर्यायाने विशेषाधिकारी वादकांची. प्रस्तुत व्यावसायिकतेस लोकसंगीताची एकंदर प्रकृती उत्तेजन कशी देईल? लोकसंगीताच्या सर्वप्रभावी सामूहिकतेचाही इथे विचार ठेवला पाहिजे. लोकसंगीताचा अंगभूत सामूहिक रंग आणि कोणत्याही तऱ्हेचे व्यक्तिकेंद्रित आविष्कार परस्परविरुद्ध दिशांनी जातात असे म्हणता येईल. (एकल आविष्कार व आविष्कार करणारे 'कलाकार', लोकसंस्कृतीच्या सीमेवर ठाकलेले असतात. विशिष्ट परिस्थिती निर्माण झाल्यास ते रंगपीठावर विराजमान होतात –फारसे सायास न करावे लागता.) आणखी एक संभवनीय कारण असे की, वाद्यसंगीत निखळ रंजक तर लोकाविष्कारांना निव्वळ रंजन फारसे रुचत नाही.

सामूहिकता सर्व पातळ्यांवर वावरत असल्यामुळे लोकसंगीताचे स्वरूप बऱ्याच प्रमाणात सामूहिकतेचे निश्चित होत असते. (पाचांपैकी जनप्रिय व लोकसंगीत या दोन कोटींच्याच नावांत सामूहिकता प्रतिबिंबित व्हावी हे लक्षणीय आहे!) संकल्पन, प्रयोग, प्रसार इतकेच नव्हे तर भावनिक आशयासारख्या बाबींतही सामूहिकता लोकसंगीताचे नियंत्रण करते.

लोकगीतांची निर्मिती केल्याचे श्रेय एकटयादुकटया व्यक्तीस क्वचितच दिले जात असते. लोकगीते सामूहिक पुनर्निर्मितीची उदाहरणे होत असे मानणारे अधिक आहेत. अस्तित्वातील एकंदर सामाजिक-सांस्कृतिक परिस्थितीचा परिपाक म्हणून विशिष्ट काली, विशिष्ट सांस्कृतिक समूह एक निश्चित संगीत द्रव्य निर्माण करतो, परिणामतः एखादे लोकगीत पूर्णतः वा





भागशः आकारास येऊ लागते. संपूर्ण वातावरण जणू काय त्या गीताने संप्रुक्त होते आणि विशिष्ट व्यक्तीच्या मुखाने विशिष्ट प्रसंगाच्या निमित्ताने गीताचे स्फटिक तयार होतात. सर्वसाधारणतः लोकगीते निनावी असतात कारण गीतनिर्मितीत समूहाचा सहभाग मोठा असतो, मात्र गीतपुनर्निर्माणात व्यक्तीच्या कार्यास योग्य तो वाव दिलेला आढळतो.

गीताच्या सामूहिक पुनर्निर्माणाच्या उपपत्तीस 'काही' प्रमाणात विचारभ्रमणाचा वास येतो ! पण लोकगीतरचनेबाबत आणखीही एक अधिक प्रत्यक्ष विधान करण्यात येते. अनेकदा 'नवे' लोकगीत म्हणजे 'अस्तित्वात असलेल्या गीताची बदललेली, सुधारलेली वा संपादित आवृत्ती' असे म्हटले जाते. कोणत्याही गीतावर संबंधित संस्कृतिसमूहाने इच्छित प्रक्रिया केल्यानंतरच ते सामाजिक संगीतसंचात सामील होऊ शकते. कडवी गाळणे, जोडणे वगैरे क्रिया घडतात त्या या पार्श्वभूमीवर. अशा प्रकारे लोकगीत काही प्रमाणात अखंडपणे निर्माण केले जात असते म्हणायला हवे !

प्रसारातील सामूहिकता सहज समजण्यासारखी आहे. प्रयोग अनेकांकरवी आणि बहुधा ऐकणारेही समूहानेच ऐकतात. सर्व गीते अर्थातच सामूहिक नसतात. पण अगदी एकल गीतेसुद्धा समूहाने स्वीकार्य ठरवली तरच एकट्याची म्हणून रूढ होऊ शकतात ! कसेही असले तरी परिणामकारकतेच्या संदर्भात पाहता लोकगीते सामूहिकतेशी अतूट नाते राखतात म्हणायला हरकत नाही.

लोकगीतांच्या सामूहिकतेची सर्वात वेधक बाजू अर्थात त्यांच्या भावनिक आशयाशी निगडित आहे. व्यक्तीचे सुख-दुःख, रागद्वेष, खासगी संकट-आपदा वगैरेंना लोकगीतात क्वचितच जागा मिळते. सार्वत्रिक आवाहन राहावे म्हणून मूलतः विषयाचे स्वरूप कसेही असले तरी त्याचे साधारणीकरण झालेले दिसते. अधिकाधिक लोकांपर्यंत पोचण्याची हीच निकड चालीबाबतही जाणवते. लोकगीतांच्या बांधणीचे विश्लेषण केले असता हे सहज ध्यानात येईल. याशिवाय मानवी जीवनचक्राचे दर्शन घडविणाऱ्या जन्म, दीक्षा, लग्न, मृत्यू यांसारख्या प्रसंगांवर भर देण्यातही लोकगीतांची सामूहिकता व्यक्त होत जाते.

लोकगीताच्या लक्षणीय टिकाऊपणाचे निम्म्याहून अधिक श्रेय सामूहिकतेच्या व्यापक भूमिकेस द्यायला हवे. अनेक पिढ्यांना ओलांडून लोकगीत टिकते कारण त्याचा मोहरा समूहमनाकडे असतो, व्यक्तिमनाकडे नाही. तात्पुरत्या महत्त्वाच्या विषयांना न टाळताही त्यांच्या पलीकडे जाऊन सनातनाला स्पर्श करण्याची किमया लोकगीताला साधते. समाजमनाचा सामूहिक आवाज असे लोकगीताचे यथार्थ वर्णन करता येईल.

प्रयोग, प्रसार आणि संवर्धन यांकरिता मौखिक परंपरेचा आधार घेऊन आपल्या निरक्षरतेवर मात करणाऱ्या समाजाचा संगीताविष्कार म्हणजे लोकगीत असेही काही वेळा म्हटले जाते. पण हे तितकेसे खरे नाही. आपले कलासंगीत मुख्यत्वेकरून लिखित-मुद्रित करणाऱ्या संस्कृतींच्या संदर्भात प्रस्तुत लक्षण अर्थपूर्ण मानता येईल. परंतु भारतीय आणि तत्सम इतर संगीतसंस्कृतींबाबत मौखिक परंपरेचा विचार निराळ्या पद्धतीने करावा लागतो (दुर्गा भागवतांनी राजशेखराच्या अवतरणाद्वारे असे दाखवून दिले की, मुले, स्त्रिया आणि खालच्या जातिजमातींचे काव्य मुखामुखी पसरते असे १२ व्या शतकात नोंदले गेले आहे). मुद्दा असा की मौखिक परंपरा लोक व शिष्ट अशा दोन्ही आविष्कारांत रूढ असते. लोकसंगीताच्या लक्षणांच्या संदर्भात ध्यानात घेण्याजोगी मौखिक परंपरेची वैशिष्टये इथे नोंदवून पुढे चलण्यास हरकत नाही.

अ) अविरतपणे निर्माण होत राहणाऱ्या लोकगीतात बदल घडविणे त्याच्या मौखिक परंपरेमुळे सुलभ होते यात शंका नाही. गीते लिहून ठेवण्याने प्रस्तुत क्रियेत अडथळा निर्माण होतो.

ब) प्रत्येक संस्कृतिगट एक गीतसंच निर्माण करून पुढे नेत असतो. गीते व त्यांचे संच व्यक्तीकडून व्यक्तीकडे आणि एका पिढीपासून दुसरीकडे पोचविले जात असल्याकारणाने समाजाचे संगीतसंचित तयार होत असते. वाढ होण्याची क्रिया शक्य व्हावयाची तर लवचीकपणा असलेले संगीत हवे. परंपरेच्या मौखिकतेमुळे लोकगीतांबाबत तसे घडू शकते.

क) मौखिकतेमुळे रचना आणि रक्षणाची खास तंत्रे विकसित होऊ शकतात. परिणामतः एका बाजूस संगीताचा वारसा निर्माण होतो तर दुसरीकडे नवीनतेला पोषक परिस्थिती निर्माण होते.





अनुक्रमणिका

लोकसंगीतामागे संमिश्र प्रेरणा असतात. सामाजिक, कलात्म त्याचप्रमाणे व्यक्तिगत प्रेरणांनी त्याची निर्मिती होत असते. तरीही पूर्वी चर्चेस घेतलेल्या सामूहिकतेशी प्रस्तुत सामाजिकतेचे खास नाते असते. सामाजिक म्हणता येणारी प्रेरणा निःसंदिग्धपणे अ-सांगीतिक असते. सौंदर्यांगापेक्षा लोकसंगीताची जवळीक प्रबोधनाशी राहते (याउलट प्रकार कलासंगीताचा होय). अर्थात लोकाविष्कारात करमणूक करण्याचे सामर्थ्य असते पण त्यासही कलात्मतेपेक्षा सामाजिक निकडीचे स्वरूप येते.

धर्म, भाषा, विधिपूर्वकता आणि तत्सम इतर अंगांशी लोकसंगीताचे जे नाते असते त्यामधून त्याची समाजपरता स्पष्ट होते. निर्मिती, प्रयोग, प्रचार आणि रक्षणाबाबत लोकसंगीतास धर्म इत्यादींद्वारा असांगीतिक संदर्भ मिळत असतात. इतकेच नव्हे तर या संदर्भांमुळे लोकसंगीताचे विशिष्ट स्वरूप त्यास प्राप्त होत असते. म्हणूनच विशिष्ट संस्कृतीचा उद्‌गार वा आविष्कार अशी लोकसंगीताची व्याख्या शक्य होते. प्रादेशिक, भाषिक वा धार्मिक अंगांनी लोकसंगीत आकारास येते. सामाजिक प्रेरणांचे दर्शन लोकसंगीताच्या कार्यबद्धतेतूनही झाल्याशिवाय राहात नाही. लोकसंगीतात कलात्मता नसते असे अर्थातच सुचवायचे नाही. सामाजिक प्रेरणांचा आढळ निरपवाद असे ठसवायचे आहे— मग इतर प्रेरणा कोणत्याही असोत.

लोकसंगीताच्या ज्या कार्यबद्धतेचा निर्देश केला त्याचा आढळ मानसिक पातळीवरही होत असतो. विषयाद्वारा अनेकदा लोकगीते विशिष्ट समाजाच्या भूतकालीन वारशाचा वा स्वप्नांचा मिथ्यकथांच्या आधारे सूचक निर्देश करतात. यात मानसिक कार्यबद्धतेचा सूक्ष्म वापर असतो. अ-सांगीतिक, सांस्कृतिक वास्तवाचे प्रतिरूप उभे करण्याचे कार्य लोकसंगीत पार पाडू शकते. याला कारण समाजपरताच. समाजमन ढवळून निघाले की, लोकसंगीतसंचात वाढ होते याचा अन्वयार्थ लोकगीताच्या समाजपरतेत लागतो.

आधी सूचित केलेले एक लोकसंगीतलक्षण स्पष्टपणे नोंदविण्यास हरकत नाही. लोकसंगीत अनादि-अनंत असते. प्रत्येक गीत वा गीतप्रकार वगैरे तसे पाहता विशिष्ट काळी निश्चित आकारास येतो असे म्हणणे औपपत्तिक दृष्टया शक्य आहे. तेव्हा त्याचे अनाद्यंतत्व समोर आणताना आवाहनाचे सार्वकालिकत्व ठसवायचे असावे हे उघड आहे. लोकसंगीताचे निनावीपणही कालिक परिणामास मान न तुकविण्याच्या प्रयत्नातून जन्मास येते असे म्हणण्यास हरकत नाही. ताळा असा की, विशिष्ट प्रसंग, व्यक्ती वा काळाशी घनिष्टपणे बांधले गेलेले संगीत कायम संगीत-संचातून हळूहळू वगळले जाते असे ध्यानात येते. संस्कृतीप्रमाणे लोकसंगीतालाही जन्म-मृत्यू नेमका नसतो. काल-आजच्या भाषेपेक्षा त्यांच्या बाबतीत चालू वर्तमान काळाची भाषा योग्य ठरते ! बदलणारे आणि तरीही कायम राहणारे लोकसंगीत एका विशिष्ट प्रकारच्या लवचीकपणाचे उदाहरण ठरते ते त्याच्या स्वरूपामुळे. एकाच वेळी परस्परविरोधी प्रक्रिया कशा संभवतात ? लोकसंगीताचे फेर-नाफेरवाद नीट समजून घेतले पाहिजेत.

ना-फेरवाद आणि लोकसंगीत

समूहमनाचा आविष्कार असल्याकारणाने लोकसंगीत बदलास विरोध करते. नवीनाचा स्वीकार आणि जुन्याचा त्याग करण्यास व्यक्तीपेक्षा समाज निश्चितच कमी उत्सुक राहतो. व्यक्तींची मने एकत्रित केली म्हणजे तयार होणारी बेरीज असे समाजमनाचे स्वरूप नसते ! विविध पातळ्यांवर विविध प्रेरणा कार्यकारी होत असल्याकारणाने समाजमनाने एखादी बाब स्वीकारून/नाकारून आविष्कार बदलणे गुंतागुंतीची आणि सावकाश होणारी प्रक्रिया असते. लोकसंगीताच्या प्रेरणाही विविध व संमिश्र असतात. परिणामी सर्व वा बहुसंख्य प्रेरणांचे समाधान करू शकणारे बदल रोज घडू शकत नाहीत. एकमेकांवर परिणाम करणाऱ्या प्रक्रियांच्या मालिका सिद्ध झाल्याशिवाय बदल असंभव होत.

विषय-आशयाच्या दृष्टीने पाहता लोकगीतांत वगैरे सार्वत्रिक आवाहनाच्या विषयांवर भर दिसतो. लोकसंगीतात जागा मिळण्याआधी अनेक चाळण्या लागलेल्या असतात. या प्रकारे कालाची कसोटी पार पाडण्यास अर्थातच वेळ लागतो. सांस्कृतिक दृष्टया अपरिहार्य झाल्याशिवाय लोकसंगीतात बदल होत नाही तो यामुळे.

लोकसंगीताच्या कार्यबद्धतेमुळेही बदलास विरोधच होतो. कारण कार्यबद्धता म्हणजे स्वातंत्र्याचा संकोच होय. कार्यबद्धतेमुळे सहभागी घटकांत बदल झाल्याशिवाय लोकसंगीतात तो कसा संभवणार ?

अर्थात लोकसंगीताच्या सर्व प्रकारांचा बदलास होणारा विरोध सारख्या प्रमाणात व समान तीव्रतेचा नसतो. या संदर्भात पुढील विधाने नोंदविता येतील :

अ) धर्मविधी, लग्न आणि इतर संस्कारांशी संबंधित संगीत बदलास अधिकतम विरोध करते.

ब) विरह, प्रेम इत्यादी सर्वसामान्य भावनांशी निगडित संगीत तुलनेने बदलास कमी विरोधी राहते.

क) खेळ, नृत्ये वगैरे करमणुकीशी बांधील संगीत लवकर बदलणे संभवनीय.

ड) प्रयोगकर्त्यांच्या मर्जीनुसार वाकविता येणारे संगीतविशेष बदलणे सर्वांत सुलभ होय. ज्या आविष्कारांचा संबंध स्पर्धांशी येतो त्यांतही बदल घडविणे सुलभ होय. भाग घेणारे कलाकार संख्येने अधिक असल्यास मात्र विरोध जास्त असू शकतो.

इ) अलिखितपणामुळेही बदल सुलभ राहतात.

ग) विशिष्ट संस्कृतिसमूहाने स्थानांतर केल्यास त्याचे लोकसंगीतही त्याबरोबर स्थानांतर करते. मात्र आता भोवताल बदलल्यामुळे संगीतही बदलू लागते. याशिवाय केवळ चाली स्वतंत्रपणे भटकू शकतात ! अंतर बरेच, भाषा निराळ्या आणि प्रयोगपरंपराही वेगवेगळ्या असूनही चाली तशाच आढळू शकतात !

म) बदल घडविणारा एक घटक आजच्या परिस्थितीत विशेष महत्त्वाचा म्हणून नोंदविला पाहिजे. संगीताचे कार्यक्रम करण्याचा पेशा स्वीकारणाऱ्या व्यक्ती वा जमातींनी जर एखादा संगीतप्रकार उचलला तर बदल त्वरित घडू शकतो. कारण कार्यक्रमांची गुणवत्ता सुधारण्यावर इथे भर असतो. परिणामकारक तंत्रे वा कौशल्ये वापरून श्रोत्यांवर छाप पाडण्याकरिता बहुधा बदल घडविले जात असतात. लोकसंगीत कलासंगीताच्या जवळ सरकल्याची उदाहरणे या संदर्भात आढळतात.

भ) शिक्षणामुळेही (म्हणजे शालेय इत्यादी) बदल घडू शकतो. गीतांचा संच वगैरे पूर्णतः बदलला नाही तरी सादर करण्याची शैली, रचनेचा बाज वगैरेंमध्ये अर्थपूर्ण बदल संभवतो. एका दृष्टीने पाहता या तऱ्हेच्या बदलांना अप्रत्यक्ष म्हटले पाहिजे. कारण शिक्षण-संस्कारांमुळे सांस्कृतिक बदल घडतो म्हणून संगीतात बदल होत असतो.

बऱ्याच विचारवंतांच्या मते लोकसंगीतात बदल घडवून आणणाऱ्यांत सर्वांत महत्त्वाचा घटक म्हणजे कलासंगीताचा शेजार.

कलासंगीत आणि लोकसंगीत

आदिम आणि लोकसंगीतकोटीतील वेधक भेद असा की, लोकसंगीतास कलासंगीताचा शेजार असतो आणि आदिमसंगीतास तो लाभत नसतो. आदिमसंगीताचे कार्य काहीसे एकटेपणेच चालू असते. याउलट, लोकसंगीत मात्र आदिम व कला या दोन्ही कोटींशी देवाणघेवाण करत असते. मुळात एकापेक्षा अधिक संगीतप्रवाह वाहणे हेच गुंतागुंतीचे लक्षण होय. अनेक भाषिक पातळ्या, लिखित-मुद्रिताचा आधार, प्रघातात असलेली अर्थव्यवस्था, उद्योगीकरण व यंत्रसंपन्नतेचे प्रमाण इत्यादींमुळे सांस्कृतिक चेतना गुंतागुंतीच्या बनत असतात. बहुतेक वेळा याचीच परिणती सांगीतिक अनेकविधतेत होत असते. कलासंगीताच्या अस्तित्वामुळे प्रामुख्याने ध्यानात येणाऱ्या सांस्कृतिक गुंतागुंतीचे नियंत्रण लोकसंगीतावर कार्यकारी होते. कलासंगीताचे लोकसंगीतावर कसे परिणाम होतात ते बघावयाचे असेल तर लोकसंगीताचे सांगीतिक विश्लेषण करून पाहावे.

लोकसंगीत आणि राष्ट्रीयत्व

विशिष्ट लोकसमूह आणि संस्कृती यांच्याशी जवळचे नाते असल्याकारणाने लोकसंगीतास विशिष्ट राष्ट्राच्या अस्मितेचा आविष्कार मानता येते. वेगवेगळ्या संस्कृतिसमूहांस तेच वा तसेच लोकसंगीत असणे संभवत नाही. भारतासारख्या खंडप्राय देशापुढे प्रस्तुत संदर्भात काही समस्या निर्माण होतात. कारण राष्ट्र एक असूनही लोगसंगीते अनेक असा प्रत्यय येतो. राष्ट्रसंज्ञा व संकल्पना जर अराजकीय मानली तर विशिष्ट सांस्कृतिक अस्मिता आणि लोकसंगीत यांचे अतूट नाते कल्पिणे शक्य आहे (इथे एका कल्पनेचे पिल्लू सोडून दिलेले बरे : विशिष्ट 'राष्ट्राचे' कंठसंगीत त्याच्या वाद्यसंगीतापेक्षा एकसंध असते). राजकीय राष्ट्रांचा विचार करता असे आढळते की, अनेक राष्ट्रांना एकच समान कलासंगीतपरंपरा संभवते. पण लोकसंगीतपरंपरांबाबत तसे शक्य नाही. याही बाबतीत भारतीय परिस्थिती गुंतागुंतीची आहे ! कारण एक संस्कृती, एक राष्ट्र, निदान दोन कलासंगीतपरंपरा आणि लोकसंगीतपरंपरा अनेक असा

प्रकार आढळतो. असो. इतर कोटींपेक्षा लोकसंगीताचा विशिष्ट संस्कृतीशी जवळचा व आंतरिक संबंध असतो. इतकाच मुद्दा नोंदवायचा आहे.

भौगोलिक अंग

राष्ट्रतत्त्वाशी आंतरिक सांगड असल्याकारणाने लोकसंगीताचे विशिष्ट भौगोलिक क्षेत्राशीही नाळनाते असावे हे ओघानेच आले. भोवतालच्या निसर्गाचे, प्रदेशाचे प्रतिबिंब लोकाविष्कारात ध्यानात येण्यासारखे असते. खास नोंदण्याची बाब अशी, की निसर्ग एक शक्ती म्हणून लोकाविष्कारात वावरतो. दिवस-रात्र वा ऋतुचक्रे एका बाजूस व प्राणिपालन, शेती वगैरे दुसरीकडे यांची सांगड घालून लोकाविष्कारात निसर्ग अवतरतो. मात्र अवतीभोवतीच्या वास्तवाची नोंद म्हणून तो अवतरत नसल्यामुळे कधी संस्कृतीने राखलेली स्मृती वा तिचे आवडते स्वप्न म्हणूनही निसर्ग व लोकाविष्कार एकमेकांशी सांधेजोड करतात.

जनप्रिय संगीत : लक्षणे

जनसंगीत ही अधिक सुटसुटीत संज्ञाही वापरण्यास हरकत नाही.

समाजसंस्कृतीच्या एका उपसंस्कृतीचा, जनसंस्कृतीचा एक धागा वा थर जनसंगीत होय. जनसंस्कृती म्हणजे काय ते थोडक्यात नोंदवून मग जनप्रिय संगीताची लक्षणे तपासणे सोपे जाईल.

'कलात्म प्रेरणांना केवळ अंशतः प्रतिसाद देऊ शकणाऱ्या समाजात जे सांस्कृतिक व पृष्ठभागीय वर्तन आढळून येते, त्यास जनसंस्कृती म्हणतात. प्रतिसाद केवळ अंशात्म ठरण्याची मुख्य कारणे तीन असतात : जनसंपर्क माध्यमांचा परिणाम, आश्रयदात्या संस्थांमधील बदल आणि व्यावसायिक व धार्मिक दबावांचे खंडित कार्य.'

जनप्रियता ही काही सौंदर्यशास्त्रीय संकल्पना नव्हे. हौशी, व्यावसायिक, आधुनिक यांसारख्या इतर काही संज्ञांप्रमाणे जनप्रियता संज्ञेसही कालिक, सामाजिक-आर्थिक आणि सांस्कृतिक अंगे आहेत. परिणामतः जनप्रिय संगीताची चर्चा करण्याकरिता संगीतबाह्य मूल्ये आणि निकष वापरावे लागतात. आधुनिक समाजाच्या एकंदर संगीतजीवनाचा फार मोठा भाग जनप्रिय संगीताने व्यापलेला असतो हे ध्यानात घेता प्रस्तुत कोटीचा विचार गांभीर्याने व्हायला हवा. जनप्रिय संगीताची मुख्य लक्षणे पुढीलप्रमाणे नोंदता येतील :

सार्वत्रिकता : सार्वत्रिकतेस कालिक आणि प्रादेशिक अशी दोन अंगे असतात. जनप्रिय संगीतात दोहोंचा आढळ होतो, याचा बऱ्याच वेळा विसर पडतो.

जनप्रिय संगीत विसाव्या शतकाची खास निर्मिती नाही. अमेरिका वगैरे देशांतले प्रस्तुत कोटीचे अभ्यास आणि जनप्रिय संगीताचे (बऱ्याच अंशी) स्वरूपनियंत्रण करणाऱ्या जनसंपर्क माध्यमांची प्रचंड वाढ विसाव्या शतकात झाल्यामुळे संबंधित संगीतकोटी आणि तिचे कार्य पूर्वी आणि इतरत्र झाले असल्याचा विसर पडतो. वास्तविक पाहता समाजात एकाच वेळी विविध संस्कृती नांदणे व त्यांचे कार्य स्वतंत्रपणे चालू शकणे या जनप्रिय संगीताच्या उगमाच्या पूर्वशर्ती होत. एकसंध समाज केवळ औपपत्तिक संभाव्यता असल्याकारणाने निरनिराळ्या पातळ्यांवर कमीअधिक तीव्रतेने कार्य करणाऱ्या उपसंस्कृतींचे अस्तित्व सर्व समाजात गृहीत धरायला हवे. उपसंस्कृती म्हणून ज्या सामाजिक पातळ्यांचा निर्देश करता येतो त्यांना बहुधा लोक व जनसंगीतांचे आकर्षण असते– कलासंगीताचे नव्हे ! समाजात सामाजिक-सांस्कृतिक भेद आणि म्हणून सांगीतिक भारभेद (potential) असतात. परिणामतः संगीतशक्तींचे अभिसरण होते आणि नेहमी बदल पावणारी जनप्रिय संगीताची वेधक कोटी तयार होते.

नागरी आणि मध्यमवर्गीय संस्कार : जीवनाचे नागरीकरण आणि मध्यमवर्गाचा उदयोत्कर्ष या दोहोंचा जनप्रिय संगीतावर फार परिणाम होतो. समाजाची बहुसंधता आणि नागरीकरणाच्या प्रक्रिया यांचे नाते जवळचे आहे. उद्योगीकरणाचा फार आधुनिक अर्थ न घेतल्यास उत्पादनाचे नवीन मार्ग व ते धुंडाळण्याची नवी साधने म्हणजे उद्योगीकरण असे म्हणण्यास हरकत नसावी. खेड्यांमधून शहरांकडे निर्वाहासाठी केले जाणारे स्थलांतर आणि नवीन तंत्रविज्ञानांचा वापर या घटना इतक्या वारंवार घडताना दिसतात की, प्रसरणशील संस्कृतींच्या ऐतिहासिक लक्षणांत त्यांचा समावेश करावा लागतो.

विनोदनकालाची वाढ : अनेक सामाजिक-आर्थिक कारणांमुळे अधिकाधिक लोकांना मनोविनोदनासाठी जादा काळ मिळू लागतो. छंदांची जोपासना, व्यक्तिविकासाचे कार्यक्रम वा व्यक्तिमत्त्व संपन्न करण्याचे अभ्यासक्रम इत्यादींचा प्रघात वाढीस लागतो. अशा परिस्थितीत निरनिराळी कारागिरी, कौशल्ये अर्ध-

कलात्म व अर्ध-व्यावसायिक दृष्टिकोणातून विकसित करण्याचा प्रयत्न होऊ लागतो. या घडामोडीतून निर्माण होणारी एक वस्तू जनप्रिय संगीत होय. करमणूक, शिक्षण (स्वतःचे वा दुसऱ्याचे), फावल्या वेळात जादा कमाई करू देणारी चळवळ म्हणून जनप्रिय संगीत जन्माला येऊ शकते.

जनतासंपर्क माध्यमे व साधने : यांची जनप्रिय संगीताबाबतची भूमिका खास म्हणता येईल. संकल्पन, प्रसार आणि ग्रहण या तिन्ही प्रक्रियांबाबत जनतासंपर्क माध्यमे व साधने कामगिरी बजावतात.

लोकसंख्यावाढ : जेव्हा जेव्हा लोकसंख्येत लक्षणीय वाढ होते तेव्हा तेव्हा जनप्रिय संगीत मूळ धरते. स्थलांतरामुळे होणारे लोकसंख्येचे पुर्नवितरणही यात आलेच. आधी विवेचिलेल्या सामाजिक बहुसंधतेशी लोकसंख्यावाढीचा उघड संबंध आहे. अल्पसंख्य लोकसमूह अधिक एकसंध असणे संभवनीय असल्याकारणाने लोकसंख्यावाढीचा मुद्दा महत्त्वाचा ठरतो. लोकसंख्यावाढीमुळे समाजातील स्तरीकरणाचे प्रमाण वाढते आणि जनप्रिय संगीतास पोषक परिस्थिती निर्माण होते.

आश्रयदाता वर्ग : कलाकार, कारागीर वगैरेंना कोण व कसा आश्रय देतो ते विविध सामाजिक, आर्थिक व सांस्कृतिक कारणांनी निश्चित होत असते. उदाहरणार्थ, भारतीय संदर्भात राजे-रजवाडे, जमीनदार, धर्मपंथ वगैरेंकडून आश्रयदानाची जबाबदारी संगीत-परिषदा, संगीत-मंडळी, नभोवाणी, दूरदर्शन वा ध्वनिमुद्रण इत्यादींकडे सोपविली गेली असे दिसते. यामुळेच होणारे बदल गुणवत्तात्म असतात. नवनवीन आश्रयदात्यांनी तयार होणारा श्रोताप्रेक्षक कमी चोखंदळ असतो. परिणामतः सांगीतिक ल. सा. वि. मनात धरून संगीत सादर करावे लागते. या ल.सा.वि.च्या आसपास अनेक वेळा जनप्रिय संगीत स्फटिकीभूत होते.

आश्रयबदल : आश्रयबदलाचा परिणाम जनप्रिय संगीतकोटीबाबत तत्काळ जाणवतो (तसे कला व लोकसंगीताचे नसते). आश्रयदात्यांना हवे असलेले संगीत निर्माण करणारे व पुरविणारे घटक आश्रयदात्यांच्या फार मागे राहिल्यास चालत नाही. मागणी-पुरवठा न्याय अधिकाधिक लागू होतो तो प्रस्तुत कोटीबाबत.

करमणूक-उद्योग/व्यवसाय : मागणी-पुरवठ्याच्या जाणीवपूर्वकतेने साधलेल्या समीकरणामुळे जनप्रिय संगीताचे स्वरूप करमणूक-व्यवसायाचा 'प्रॉडक्ट' असे बनल्यास नवल वाटायला नको. म्हणूनच निर्मिति-खर्च, वितरण व विक्री, बाजाराचे सर्वेक्षण वगैरेंची एक मातब्बर यंत्रणा तयार होते. ती कामी आणली असता निर्मितीपेक्षा उत्पादन अधिक झाले तर त्यात वावगे काय? जनप्रिय संगीताच्या कार्यात कला आणि सौंदर्य-विचार यांना डोळ्याची पापणी न लवता वेळ पडल्यास बाजूला सारले जाते ही वस्तुस्थिती आहे. जनप्रिय संगीत समजून घेण्याकरिता या गोष्टीचे भान राखणे आवश्यक आहे.

जनसमूहाच्या गरजा : जनप्रिय संगीतामागची सर्वांत महत्त्वाची म्हणता येणारी प्रेरणा कोणती असे विचारल्यास उत्तर कोणते? —जनसमूहाच्या तातडीच्या व सहज समोर येणाऱ्या सांगीतिक गरजा पुरविणे. कालपरिमाणास वाकवून कालावर मात करण्याचा कलासंगीताचा यत्न असतो. लोकसंगीत कालपरिमाणास बगल देते. उलटपक्षी कालाबरोबर पावले टाकण्याचा जनप्रिय संगीताचा प्रयास असतो. **आज** कोणती टूम (फॅशन) आहे ते पाहून आशय, सादरीकरण, शीर्षके, जाहिराती वगैरेंचा इमला बांधला जात असतो. संगीतद्रव्यास 'पत्रकारी' नजरेने पाहिले जाते असे म्हणण्यास हरकत नाही !

कार्यबद्धता : विशिष्ट काळी जनसमूहास पसंत काय असेल त्याच्याशी बांधले गेलेले जनप्रिय संगीत कार्यबद्ध राहते. प्रत्येक टूम एक कार्य साधू पाहात असते. विशिष्ट 'प्रतिमा' तयार करणे वा ती तयार होत असल्यास तिला भरभक्कम करणे. परिणामतः कोणतीही टूम दीर्घकाळ टिकू शकत नाही. जनप्रिय संगीत तयार करणे म्हणजे सांगीतिक टूम तयार करणे.

कलात्मतेचे प्रमाण : आपल्या बहुविध प्रेरणा संगीत-बाह्य असल्याकारणाने जनप्रिय संगीतात कलात्मता हीणच असणार असे वाटेल ! पण ते तसे नसते. जनप्रिय संगीताच्या वाटचालीत मळसूत्रगती असते—गुणवत्तेच्या अंगाबाबत. प्रगतीच्या कल्पनेवर या कोटीचा विश्वास असतो. बहुतेक वेळा कालच्या जनप्रिय संगीतापेक्षा आजचे जनप्रिय संगीत बरे असणे संभवते—कारण बदल घडू देण्याबाबत ते दक्ष असते. गोष्टी पचविण्याची ताकद ज्या प्रमाणात, त्या प्रमाणात संपन्नता अधिक हे सूत्र जनप्रिय संगीतास अनेक वेळा लागू पडू शकते.

कलासंगीत : लक्षणे

सौंदर्यवादी उद्दिष्टे : प्रयोगकर्त्यांची सौंदर्यवादी उद्दिष्टे कलासंगीताचे विशेष लक्षण होय. कलानिर्मितीचा मानस असल्याकारणाने कलासंगीतकार इतर संगीतकोटींतील प्रयोगकर्त्यांपेक्षा निराळा पडतो. हेतू असल्याने होणारे उत्पादन निर्मिती ठरते असे अर्थातच नसते ! आदिम संगीतकार एक पात्र बनलेला असतो. लोकसंगीतकार करमणूक करतो किंवा सामूहिक कर्तव्यांत सहभागी होतो. जनप्रिय संगीतकार जनसमूहाच्या मागण्या पुरवितो तर कलासंगीतकार कलात्मतेच्या आपल्या निकषांनुसार सादरीकरण व आशय निश्चित करून कलाकार म्हणून आपले स्थान निर्माण करू बघतो. प्रस्तुत निकष शब्दबद्ध होवोत वा न होवोत, त्यांचे अस्तित्व निर्विवाद होय.

विद्वत् व प्रयोगपरंपरा : कलासंगीतव्यवहारास दोन परंपरांचा एकाच वेळी लाभ होत असतो–विद्वत्परंपरा आणि प्रयोगपरंपरा. लिहिण्याची क्रिया आणि लिखिताची परंपरा यांवर विद्वत्परंपरेचा स्वरूपतः भर असतो. विशेष ध्यानात घेण्याजोगे म्हणजे नियमसंग्रहाकरिता वापरल्या जाणाऱ्या सर्व पद्धतींचा वा तंत्रांचा तीत आढळ होतो. अस्तित्वातील प्रयोगपरंपरा हाच विद्वत्परंपरेचा कच्चा माल असतो, हे उघड होय. परिणामतः प्रयोगपरंपरा बहुधा दोन पावले पुढे राहते. जनजीवनातील संबंधित क्षेत्रांत संकेत, प्रघात वगैरे जोपर्यंत स्थिरपद होत नाहीत, तोपर्यंत त्यांना नियमबद्ध करणे संभवनीय नसल्याकारणाने विद्वत्परंपरेचे मागीलपण अनिवार्य आहे. भाषेचे व्याकरण ज्याप्रमाणे भाषा व साहित्य यांच्यामागे असते तसाच हा प्रकार होय.

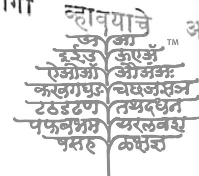
निवड : आवाजाचा लगाव, वाद्यांचा विशिष्ट वापर, अभिनयाची माफक पेरणी वगैरे निवडक प्रयोगांवर कलासंगीत निरपवादपणे शक्ती एकत्रित करते. इतर संगीतकोटींप्रमाणे कलासंगीतास कडबोळ्याचे स्वरूप येत नाही. जाणीवपूर्वक निवड करून, विशिष्ट पद्धतींचा अवलंब करून प्रयोगांगांची कसोशीची मशागत करण्याचे उद्दिष्ट कलासंगीत आपल्यापुढे ठेवत असल्याचे जाणवते. म्हणूनच कलासंगीताविष्कारांचे वर्णन कंठसंगीताचे, वाद्यसंगीताचे वगैरे रीतींनी करता येते.

एकताविष्कार : दुसऱ्या कोणत्याही संगीतकोटीपेक्षा कलासंगीतात एकलाविष्कारास वाव असतो. इतकेच नव्हे तर त्यावर भर दिला जातो. मुख्य प्रयोगकर्ता व साथीदार असे विभाजनसुद्धा इतर कोटींपेक्षा कलासंगीतात फार स्पष्ट असते. एकलतत्त्वास वेगळे काढून त्याला इतका वाव देण्याकरिता कलासंविद बऱ्याच प्रमाणात व सूक्ष्म भेद केलेली हवी. कलासंगीतातील संप्रदाय, संज्ञामंडले, विश्लेषणपद्धती, सादरीकरणाच्या शैली वगैरे सर्वांवर प्रस्तुत सूक्ष्मविस्तृत कलासंवेदतेचा प्रभाव आढळतो.

संगीतप्रकार : स्वर, लय, ताल वगैरे मूलभूत संगीतघटकांच्या आकृतिबंधांच्या निर्मितीवर आणि मांडणीवर कलासंगीतप्रकारांची सोपानपरंपरा उभारली जात असते. तुलनेने पाहता इतर संगीतकोटींतील प्रकार मोठ्या संख्येने मानवी जीवनव्यवहारांतील संगीतबाह्य घटकांवर, प्रसंगांवर वगैरे अवलंबून राहतात. उदाहरणार्थ, मानवी जीवनातील विविध टप्प्यांवर करण्यात येणारे संस्कार, ऋतुचक्र व त्याच्याशी संबद्ध विधी वगैरेंच्या आधारे इतर कोटींमधील संगीतप्रकार सिद्ध होतात. याउलट, सांगीतिक तंत्रकौशल्यांवर भर देऊनही कलासंगीतप्रकार आकारास येतात. परिणामतः 'अधिक कौशल्य म्हणजे अधिक इभ्रतीचा संगीतप्रकार' अशी मांडणी शक्य होते. एकंदर सोपानपरंपरा निर्माण होताना संगीतशास्त्रीय निकषांवर भिस्त ठेवलेली दिसते.

अध्ययन-अध्यापन : शिक्षण देण्या-घेण्याची कलासंगीताची पद्धती मोठ्या प्रमाणात बंदिस्त असते. घराण्यांचा आढळ होतो. गुरू म्हणूनही काही गायक/वादक विशेष प्रतिष्ठेचे धनी होतात. शिष्यांना दीक्षा दिली जाते. लिहिले गेले नाहीत तरीही अभ्यासक्रम तयार झालेले दिसतात. शिवाय तालीम, रियाज वगैरेंत वापरण्याच्या साहाय्यक साधनांचा संसार थाटला जातो.

श्रोता-प्रेक्षक : कलासंगीताचा श्रोता-प्रेक्षक भाग न घेणारा आणि तरीही सहभागी होणारा घटक असतो ! इतर कोटींच्या तुलनेत कलासंगीताचा श्रोता-प्रेक्षक अधिक सुसंघटित आणि कलासंगीताच्या नागर परिणामाचे ग्रहण करण्यात विशेष क्षमता असणारा लागतो. तो 'तयार' हवा ! श्रोते-प्रेक्षकाचे 'शिक्षण' कलासंगीतात आवश्यक. संबंधित संस्कृति-गटाने शिष्टसंमत मानलेल्या व रूढ झालेल्या पद्धतींना अनुसरून प्रत्यक्षतः संगीत सादर होताना आपली पसंती-नापसंती दर्शवून त्याने संगीतनिर्मितीत सहभागी व्हावयाचे असते.





अभिरुची, संस्कार इ. ची भाषा कलासंगीतात वापरली जाते हे लक्षणीय. कलास्वादवर्ग चालविणे कलासंगीताबाबत स्वाभाविक. कारण अर्जित ज्ञानाची भूमिका महत्त्वाची असते.

संयोगी कलाप्रकार : इतर कला व कलाप्रकारांशी हातमिळवणी करून संयोगी प्रसारांच्या निर्मितीतही कलासंगीत अग्रेसर राहते. इतर कलांपासून आपले निराळेपण सिद्ध करण्याचा आग्रहसुद्धा कलासंगीतच धरते. हे ध्यानात घेता इथे विरोधाभास जाणवेल. गोष्ट अशी की विकसनाच्या एका टप्प्यापर्यंत आपल्याला अविभाजित वाव मिळावा म्हणून कलासंगीत खंबीर भूमिका घेते. मात्र यानंतर एका बाजूने नृत्य-नाटचादी सहोदर कला आणि दुसरीकडे चित्रादी ललितकलांशी संयोग साधून कलानुभव संपन्न व्हावा अशी धडपड दिसते. नृत्यनाटच, संगीतिका, रागमाला, चित्रे वगैरेंचे इथे स्मरण व्हावे.

अमूर्तता : प्रत्येक पातळीवर कलासंगीताची धाव अमूर्ताकडे असते. भाषा व साहित्य यांना गौण भूमिका देणे, कार्यबद्ध वा तात्पुरत्या महत्त्वाच्या विशेषांना रजा देणे वा दैनंदिन विधिवैकल्यांपासून अलग राहणे वगैरें-मधून प्रस्तुत अमूर्ततासिद्धीस मदत होते. आपले स्वतःचे विश्व निर्माण करून सर्व संदर्भ संगीततत्त्वांचेच राहावे अशी धडपड दिसते. अप्रतिरूपी, आकृतिमयतेवर भर देणारी कलासंगीताची स्वयंपूर्ण आविष्करणे म्हणूनच अनेक वेळा गणिताशी तोलली जातात. संगीताकडे संगीत म्हणून (च) पाहा, हा आग्रह सर्वांना पेलण्यासारखा नसतो ! परिणामतः कलासंगीत कमी लोकांना पोचते.



अनुक्रमणिका

ललितकला व साहित्य : निर्मितिप्रेरणा व प्रसार

मकरंद साठे

कलानिर्मिती अथवा साहित्यनिर्मितीमागील प्रेरणा, त्यांचा प्रवास, हेतू, अशा बाबतींत कायम प्रश्न विचारले जात असतात. स्वतः निर्मिती करणाऱ्यालाही ते पडत असतात. असा प्रश्न दिसतो तितका सरळ नसतो. त्याची उपांगे अनेक असतात व व्याप्तिरेषा संदिग्ध असतात. परंतु अनेकदा तो अगदी सरळपणे विचारला जातो व तितक्याच सरळपणे त्याचे उत्तर दिले जाते. हा प्रश्न म्हणजे खरे तर, एखादा कलाकार अमूकच कलाप्रकार वा साहित्यप्रकार का निवडतो, ही निर्मिती एकदा अथवा चारदा करून न थांबता परत परत का करतो, वेगवेगळ्या कलांच्या व कलाकारांच्या निर्मितीमागे वेगवेगळे हेतू असतात का, कालानुरूप, समाज-संस्कृतीच्या टप्प्यानुरूप बदलणाऱ्या संवेदनास्वरूपाबरोबर ते बदलतात का, एकाच कलाकाराच्या निर्मितीमागील प्रेरणाही बदलत राहतात का, इ. अनेक प्रश्नांचे हे बोचके असते. यांतील एखादा प्रश्न बहुसंख्य वेळा प्रश्नकर्त्याला अभिप्रेत असतो. परंतु उत्तर देणाऱ्यास वेगळाच अभिप्रेत असल्यास गोंधळ उडणेही स्वाभाविक असते. दुसऱ्या बाजूला प्रेरणाही सांगितली जाते तितक्या ठोस स्वरूपात साधारणतः असत नाही. तिचे स्वरूपही व्यामिश्र असते. 'अमूक एक घटना पाहिली व त्यावरून ही कादंबरी सुचली' असे उत्तर फारच वरवरचे असते, तात्कालिक असते. यामुळे या प्रश्नांची उत्तरे वैविध्यपूर्ण असतात. कलाकार या प्रश्नाने बहुसंख्य वेळा भांबावलेले दिसतात. मग 'मला खूप काहीतरी वाटतं म्हणून' पासून ते 'सामाजिक समस्यां'पर्यंत तऱ्हतऱ्हेची उत्तरे दिली जातात. काही मूलभूत गडबड आहे असे वाटते. या सर्वांमागे काही पायाभूत (एक वा अनेक) सूत्रे आहेत. त्यांचे प्रमाण हे बदलते असते. परंतु वरचा गोंधळ मात्र अमाप आहे. अन्यथा 'माझं साहित्य हे उगाचच वाटलं म्हणून असं नाही, मला सामाजिक समस्यांविषयी लोकांना जागृत करायचे आहे', अशा प्रकारची तार्किक अंतर्गत विरोध असणारी विधाने केलीच जाणार नाहीत. मला सामाजिक समस्यांविषयी व्यक्तिगत असे काही वाटते, जाणवते म्हणून मला हे करायचे आहे, का मला याबद्दल काही जाणवतच नाही पण लोकशिक्षण करावयाचे आहे ? समाजापासून संपूर्णार्थाने तुटलेल्या संवेदना असणे ही गोष्ट वेगळी व त्यापासून कलानिर्मिती होऊच शकत नाही. सामाजिक चलनावलनाबाबत तीव्रतर संवेदनशीलता असणे ही बाबही वेगळी, व परत तीही व्यक्तिगतच होते.

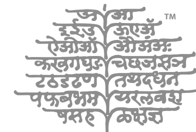
या सर्वांबद्दल काही एकत्रित, प्राथमिक व सार्वत्रिक रीत्या लागू होऊ शकेल. पायाभूत असणाऱ्या गोष्टी लक्षात घेतल्या जातील असा विचार एक लेखक वा कलाकार म्हणून मांडावा असा हेतू पुढील विवेचनामागे आहे. अमूक गोष्टी कलानिर्मितीमागे असतात, याचा अर्थ एखाद्या रासायनिक प्रक्रियेप्रमाणे या गोष्टी आल्या की एका चंचुपात्रात कलाकृती तयार, असा अर्थातच होत नाही. प्रत्येक व्यक्तीची अंगभूत प्रज्ञा ही बाब, एखाद्या लांब पल्ल्याची शर्यत धावणाऱ्या धावकाला, विशिष्ट प्रकारचे स्नायू आवश्यक असतात, तितकीच आवश्यक असते. तसेच कलानिर्मितीच्या प्रक्रियेशी अनेक गोष्टी संलग्न असतात. त्यांचे प्रमाण कमीजास्त असते. त्यांचा सर्वांचा एकत्रित परिणाम निर्मितीवर होत असतो. याचा हा विचार आहे. त्यातून कलानिर्मितीच्या प्रक्रियेभोवतीचे गूढ संपूर्णार्थाने नष्ट होईल असे नसले तरी निदान ते अनावश्यक, वरवरच्या, गोंधळाच्या गोष्टींपासून मुक्त होईल अशी आशा आहे. निदान त्याचे उदात्तीकरण तरी निश्चितच कमी व्हावे.

कलानिर्मितीमागील मूलभूत प्रेरणेचा उगम व तिची उत्क्रांती या दोन्ही गोष्टी मनुष्यप्राण्याच्या व्यक्तिगत मेंदूइतक्याच त्याच्या समाजजीवनाशी निगडित आहेत. स्वतःला व्यक्त करण्याची ओढ (अभिव्यक्ती, self expression) व संवाद साधण्याची ओढ (communication) ही कारणं सरळपणे कोणालाही दिसू

शकतात. किंबहुना अस्सलपणे स्वतःला, स्वतःच्या विचारांना, अनुभवांना व्यक्त करणे अशी कलेची व्याख्या करण्याचाही मोह पडतो. परंतु ही अत्यंत ढोबळ वर्गवारी झाली. (यापुढील निवेदनात ' अनुभव ' हा शब्द ऐंद्रिय अनुभव, घटनेचा अनुभव, images व काळ, अवकाश असे अमूर्त अनुभव, विचार, भाषेतून विचार इ. अशा व्यापक स्वरूपात वापरला आहे.) स्वतःला व्यक्त करणे हे बऱ्याच प्रकारांत दिसते. ' मी जातो कारण अमुक अमुक ' हे वाक्यही स्वतःचे विचार, आशा, स्वतःच्या जाण्याचे कारण, ते कारण स्वतःचे भविष्य बदलणारे असेल तर स्वतःच्या भविष्यासंबंधी विचार हे सर्वकाही व्यक्त करते. म्हणजे कलानिर्मितीत काहीतरी वेगळे असले पाहिजे. कलानिर्मितीबाबत शतकानुशतके करण्यात येणारी विधाने व वापरण्यात येणारे शब्द यांच्याबाबत जास्त खोलात जाऊन त्यांचा अर्थ तपासला पाहिजे. दुसरा प्रश्न हा अभिव्यक्ती (self expression) व संवाद साधणे या दोन गोष्टींमधील साम्यभेदाचा आहे. संवाद साधत असता स्वतःच्या मनातील विचार व दुसऱ्याची विचारधारा या दोन्ही गोष्टी लक्षात घ्याव्या लागतात. प्रथमतः येनकेन प्रकारेण संवाद साधण्याचा प्रयत्न केल्यास स्वतःचा विचारच पातळ होऊन जातो, जे काही दुसऱ्यापर्यंत पोचवायचे तेच संपूर्ण राहात नाही. त्याचे पोत पातळ होऊन जाते; त्यामुळे संवाद साधत असता काय संवादित करावयाचे आहे, काय व्यक्त करावयाचे आहे याचे भान कायम आवश्यक असते. फक्त संवाद साधणे असे म्हणून व कुठल्याही प्रकारे ते करण्याचा प्रयत्न करून भागत नाही ही एक प्राथमिक गोष्ट स्पष्ट असावी.

स्वतःला व्यक्त करणे व संवाद साधणे याचा विचार खऱ्या अर्थी इथे सुरू होतो. या दोन्ही गोष्टी व त्यांची वाटणारी ओढ एकच आहे का ? त्या एकाच गोष्टीची दोन नावे आहेत का ? का त्यांच्यात सूक्ष्म भेद आहे ? का अत्यंत ठळक भेद आहे ? का यांपैकी एक कारण (cause) व दुसरी परिणाम (effect) आहे ? त्या वेगवेगळ्या असल्या तर त्या दोन्ही कलानिर्मितीला आवश्यक आहेत का ? त्या एकमेकींशिवाय अस्तित्वात असू शकतात का ? फक्त स्वतःला व्यक्त करण्याची ओढ अस्तित्वात असली तर एखाद्या नवजात अर्भकाला समाजापासून तोडून एखाद्या निर्जन बेटावर ठेवल्यास ही ओढ त्याला जाणवेल का ? या शेवटच्या प्रश्नाचा विचार एका चमत्कारिक पोकळीत व्हायला लागतो. तसेच वरील प्रश्न गोंधळाचे होऊ लागतात. यांतील एक गोष्ट कारण व दुसरी परिणाम हा प्रकार अंडे व कोंबडीसारखा होऊ लागतो. मग समाजजीवनाचा विचार प्रेरणेच्या उगमाच्या व उत्क्रांतीच्या स्वरूपात करणे भाग आहे असे जाणवते. इथपर्यंत विचार करता स्वतःला व्यक्त करणे व संवाद साधणे या दोन गोष्टी संपूर्णतया एक किंवा निदान अत्यंत जवळून निगडित असतात असे वाटू लागते. परंतु कलानिर्मिती, त्यात कलाकाराला जाणवणारा आनंद व त्यापाठीमागील कोडी यांचा पुरेसा आवाका आला असे अजिबात वाटत नाही. कला या गोष्टीचे वेगळेपण व त्याचे कारण लक्षात यायला लागले असे वाटत नाही. त्यासाठी ही निर्मिती खरोखर कशाची निर्मिती असते ते जास्त जवळून पाहणे आवश्यक ठरेल.

कलानिर्मिती व इतर निर्मिती यांतील फरक समजणे आवश्यक आहे. फक्त कशाची तरी निर्मिती, जुळणी करणे किंवा स्वतःला व्यक्त करणे ही कलानिर्मितीची समाप्ती नसते. सृष्टीच्या निर्मितीचा व अस्तित्वाचा, त्यामधील प्रत्येक वस्तू व अनुभवाच्या अस्तित्वाचा, जाणिवेच्या स्वरूपाबद्दलचा विचार संवेदनाक्षम व्यक्तीच्या मनात निर्माण होतो. तो निरनिराळ्या खोलीचा व व्याप्तीचा असतो. हे कोडे, हा विचार, अनुभव अमूर्त वा प्रत्यक्ष स्वरूपातून, मूर्तत्व देता येण्याजोग्या स्वरूपात करता येण्याची शक्यता त्या व्यक्तीस दिसते. जाणिवेच्याच अस्तित्वाशी निगडित असणाऱ्या, तिच्या अस्तित्वाचा पुरावाच असणाऱ्या जिवंत अनुभवाची अनुभूती देता येण्याची, निर्माण करता येण्याची शक्यता दिसते. एखादे मूल जन्मल्यावर एक जाणीव जन्मते (concious), त्याप्रमाणे जिवंत अनुभव आपण निर्माण करतो अशी धारणा, एका अर्थी खरी धारणा कलानिर्मितीमागे असते. कलास्वादातून आशयाचा जिवंत अनुभव, काही अंशी अजाणता अनुभवाचा जाणिवेच्या पातळीवर पुनःप्रत्यय मिळाल्याचा आभास होत असतो. त्यामुळे दुसऱ्या एखाद्या जाणिवेची (concious) जाणीव व्हावी असा सजीव अनुभव कलाकृती देत असते. ' अनुभव ' हा सजीवतेचा, जाणिवेचा अविभाज्य भाग आहे आणि जणू त्या कलाकृतीने व्यापलेल्या अवकाशात, कालातीत असा जिवंत अनुभव, जाणीव अस्तित्वात आहे आणि आस्वादकाला ती





स्वतःच्या जाणिवेत, स्वतःत सामावून घेता येते. या प्रकारामुळे कलानिर्मिती व कलाकार यांच्या भोवती एक गूढतेचे वलय निर्माण होते. कलाकाराला प्रतिसृष्टीचा निर्माता (प्रतिदेवच) अशी भूमिका दिली जाते. कलाकारालाही त्यातून सत्तेचा स्पर्श होतो (sense of power). ही संपूर्ण प्रक्रिया, ही निर्मिती व आभास, त्या कलाकारासाठीही गूढच असतो. ती एक गमतीदार चमत्कृती असते. कलानिर्मितीच्या प्रक्रियेत (ती चालू असता) होणारी भावना व काही काळानंतर आपणच तयार केलेल्या कलाकृतीचा वा साहित्यकृतीचा अनुभव घेताना होणारी भावना यांतील गमतीदार फरकही लक्षणीय असतो. कलाकृतीतून दिला जाणारा अनुभवही संपूर्णतः एकाने दुसऱ्याला, जसाच्या तसा देता येत नसतो. त्याच्या अनेक अंगांतून तो वेग-वेगळ्या व्यक्तींना, वेगवेगळ्या वेळी, थोड्याफार प्रमाणात वेगवेगळा जाणवत असतो. या संदिग्धतेतून हे गूढतेचे वलय जास्तच गडद होत जाते. या विचारानंतर एखादा स्क्रू, गाडी, इस्त्री यांच्या निर्मितीपेक्षा कलानिर्मिती वेगळी असते हे स्पष्ट होते. मानवाच्या जाणिवांशी त्याचा सरळ संबंध असतो.

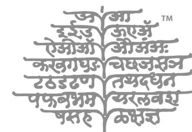
वरील विवेचनावरून दोन मुद्दे लक्षात येतात. एका बाजूला, जर ही प्रक्रिया अशा जिवंत अनुभवाच्या वा जाणिवेच्या निर्मितीची असेल तर समाजजीवनाच्या एका विशिष्ट टप्प्यावरच ती अस्तित्वात येईल. जाणीवपूर्वक अथवा अजाणता पडलेल्या सृष्टीच्या निर्मितीच्या व अस्तित्वाच्या कोड्याचा तो भाग आहे. काही सामाजिक संवाद, एकंदरीने संवेदनांची होणारी सुसूत्रता, इथपासून ते काही तंत्रनिर्मितीची शक्यता इथपर्यंत प्रगती त्यासाठी आवश्यक आहे. तसा हा विचार व तशी निर्मिती अस्तित्वात येणे शक्य आहे. नुसतीच हुबेहूब परंतु निर्जीव रेखाटने ही चित्रकलेतील टोकाचा वास्तववाद (realism) मानणारेसुद्धा कलेचा आविष्कार वा किमानपक्षी श्रेष्ठ, संपूर्ण आविष्कार मानत नाहीत. याचा अर्थ समाजाच्या एका टप्प्यावर व त्यानंतर, काही व्यक्तींना सृष्टीच्या अस्तित्वाचे कोडे पडते, व ते हनुवटीवर हात ठेवून, काही वेळ विचार करून, त्याची खोटी खोटी का होईना पण पुनरुत्पत्ती करायच्या प्रयत्नांना लागतात, असा होत नाही. त्यांच्या संवेदना जास्त जागृत होतात, ते त्यांच्याशी खेळ करून पाहू लागतात, त्यांना व्यक्त करू पाहतात, इतरांना सांगू पाहतात व त्यातून ही निर्मितिप्रक्रिया निदान सुरू तरी होते. लेखात पूर्वी आलेला समाज-विरहित अवस्थेत ठेवलेल्या मानवी अर्भकाचा उल्लेख किती पोकळ आहे हे जास्तच जाणवते. स्वतःला व्यक्त करणे व संवाद साधणे हे या प्रवासातून संपूर्णतया वेगळे झाले नाहीत, तरी त्यांच्यामधील दरी वाढत जाते. 'व्यक्त करणे' या गोष्टीला संस्कृतीच्या उत्क्रांती-बरोबर स्वयंभू असे स्थान जास्त बळकटपणे प्राप्त होत जाते. समाजाच्या उत्क्रांतीबरोबर ही गोष्ट वाढीस लागावी हा विरोधाभास गमतीदार आहे. प्रगल्भ संस्कृतीतील एखाद्या वीस वर्षांच्या व्यक्तीला किंवा कलाकाराला एखाद्या निर्जीव बेटावर सोडण्यात आले; परत समाजात सामील होण्याची, दुसऱ्या व्यक्तीचे तोंड पाहण्याची सुतराम शक्यता नाही अशी खात्री त्याला वाटली, तरीही तो कलानिर्मिती करत राहण्याची शक्यता दाट आहे. कलानिर्मितीचा हेतू, जाणता-अजाणता, इथून सुरू होतो व व्हावा. मुळात ही भावना असते. पुढील प्रवास व प्रगटीकरण कालानुरूप, प्रथानुरूप (fashion) वेगवेगळे असते.

निर्मितिप्रक्रियेचा प्रथमभाग असा असतो, हे मान्य केल्यास दुसऱ्या बाजूला, ती अस्सल (authoritic) व वैयक्तिक (personalised) असणे प्राप्त आहे. अस्सल नसल्यास तिच्यातील जिवंतपणाच खलास होणार हे उघड आहे. विचार, अनुभवाचे विवेचन एक वेळ एकांगी, चूक असेल; पण ते अस्सल असणे आवश्यक आहे. जवळजवळ त्याच्याच समानार्थाने ही प्रक्रिया वैयक्तिक असते. सामाजिक उत्क्रांतीच्या, समाजाच्या साठलेल्या अनुभवाच्या खांद्यावर उभी असणारी ही प्रक्रिया वैयक्तिक असते वा असावी लागते. हा विरोधाभास गमतीदार आहे, तसाच सहज समजण्यासारखाही आहे. स्वतः, स्वतःची जाणीव ही दुसऱ्याच्या वा समाजाच्या अनुभव, जाणिवेमुळे काही प्रमाणात दिशा बदलत असली, तरी ती त्याचा एक भाग अर्थातच असत नाही. त्यामुळे अर्थातच ती वैयक्तिक राहते. या दोन्हींचा परिपाक म्हणून, कलाकार देण्याचा प्रयत्न करत असलेला अनुभव, त्याला स्वतःलाच उपरा असेल तर त्याचा परिणाम एका खोटया, मृत अशा रचलेल्या (contrived) कलाकृतीच्या निर्मितीत होतो. कलाकाराची स्वतःची संवेदना अशा पायावर जागृत असते व

त्याने त्यातूनच स्वतःला व्यक्त करणे आवश्यक आहे. हा प्रवास मारला जाता कामा नये. कलानिर्मिती चालू राहण्यास सहभागी असणाऱ्या इतर महत्त्वाच्या गोष्टी पुढील विवेचनात येतीलच. परंतु त्या गोष्टींनी अथवा इतर कारणांनी येथपर्यंतचा प्रवास मारला जाता कामा नये एवढे इथेही नोंदवावेसे वाटते. निरनिराळ्या कला-अकादमीमधून वा फिल्म इन्स्टिटयूटमधून, एक तर व्यावसायिक झगमगाट (commercial glamuor) वा कलात्मक ग्लॅमर घेऊन, किंवा दुसऱ्या एखाद्या कलाकाराच्या तंत्राच्या– आशयाच्या– प्रज्ञेच्या प्रेमात पडून (खरे तर स्वतःचे हरवून) दबून जाऊन बाहेर पडणाऱ्यांची संख्या प्रचंड आहे. यात त्या संस्थेचा, समाजाचा, त्या व्यक्तीचा अशा सगळ्यांचाच थोडयाफार प्रमाणात दोष असतो. तंत्रशिक्षण देणारी, जागृती वाढवणारी अशी संस्था (formal education) असणे चुकीचेच आहे, असा खोटा समजही त्याने वाढतो. एकंदरीने या प्रकारे कलानिर्मितीला संपूर्ण संरचनेचं (design), स्वतःच्या प्रगटीकरणाचं, जिवंत अनुभवाच्या अभिव्यक्तीचं स्थान इथला समाज देत नाही की काय, असा प्रश्न पडतो. मग तीच तीच 'सा' ला 'सा', 'रे' ला 'रे', रंगाला रंग आणि शब्दाला शब्द जोडणारी कारागिरी तयार होते. लग्नाअगोदर क्लासला जाऊन भावगीतं शिकून कलाकार होणाऱ्या बायका तयार होतात, अट्टाहासानं सामाजिक आशय असणारे असे सिनेमे तयार होतात, की त्यांच्या दिग्दर्शकांना सामाजिक चलनवलन समजणं तर सोडाच; पण ते या समाजात राहतात तरी का नाही याचे कोडे पडावे. दलित वा भटक्या समाजातील लोकांवर अगदी कळवळून लिहिण्याचा आवेश आणत असता त्यांच्या दुःखांची, चालीरीतींची चटपटीत, exotic वर्णनं करून नाटकं सादर केली जातात.

असे नमुने बाजूला ठेवू. आधी म्हटल्याप्रमाणे अशी संवेदना निर्माण झाली, व्यक्त करण्यासारखे जवळ काही तयार झाले, ते व्यक्त करण्याची इच्छा झाली, परंतु पुढे काय ?– पुढे ही प्रक्रिया अनेकदा अपघातातून सुरू होते. एखादी साहित्यकृती वाचली, एखादं चित्र पाहिलं, एखाद्या नेमक्या वेळी नेमक्या व्यक्तीचं गायन वा वादन ऐकलं, ते मनातील प्रतिमांशी जुळलं, अशी सुरुवात अनेकदा दिसते. सार्त्रसारख्या एखाद्याला. प्रत्यक्ष लेखन सुरू करण्याऱ्या कित्येक वर्षे अगोदरपासून लेखक व्हायचे असते. तसे त्याने ठरवूनच टाकलेले असते. कित्येकदा ही ओढ लहानपणापासून घरातून, आजूबाजूच्या समाजातून, एखाद्या घटनेतून संस्कारित केल्या गेलेल्या ग्लॅमरमधूनही होते. एखादा कलाप्रकार मनातील प्रतिमांशी जुळतो. त्यामुळे त्या कलाप्रकाराबद्दल आत्मीयता वाटते. आत्मविश्वास वाटतो. मग सूर-लय-कालावर, रंग-रेषा-अवकाशावर, शब्दांवर, त्यांच्या व्यक्त करण्याच्या ताकदीवर चित्त एकाग्र होते. अनेक छोटया, मोठया, असंबद्ध कारणांनी, मिळालेल्या संधींनी ही ओढ वदलत–वाढत–कमी होत जाते. ती व्यक्ती स्वतःच्या संरचना करायला लागते. त्या कलाप्रकाराला आवश्यक अशी प्रतिक्षिप्त दृष्टी तयार होते. त्या कलाप्रकारात नैसर्गिक प्रज्ञा असेल, तर थोडे का होईना, यश पहिल्या काही प्रयत्नांत हाती लागते. शैलीचा सजाण, सजग विचार होतो. हे यशच त्यापुढे नेते अनेकदा अनेक लेखकांच्या लेखनाची सुरुवात ही आत्मकथनपर साहित्याने होते. हळूहळू या कक्षा रुंदावत जातात. 'स्व' कायम ठेवून बंधने सैल होत जातात.

यानंतरचा प्रवासही गुंतागुंतीचा व सकृद्दर्शनी विरोधाभासाचा वाटावा असा आहे. जुगार खेळण्यासाठी पैसा मिळावा, औषधासाठी पैसा मिळावा, सर्वांत मोठे (आकाराने) चित्र काढावे, लोकांनी मला सर्वश्रेष्ठ संगीतकार म्हणावे, ग्लॅमर अशा वाटेल त्यासाठी आजवर अनेक अत्यंत श्रेष्ठ, अक्षर साहित्यकृती व कलाकृती निर्माण झाल्या आहेत. परंतु यातही 'प्रथम-प्रेरणा' त्या कलाकारांजवळ शाबूत होती व असायला हवी. ती नसल्यास व इतरच प्रेरणा शिरजोर झाल्यास, कलाकृतीचे मातेरे होते. आणि ते इतक्या प्रमाणात होते की, बहुसंख्य चित्रपटांत कलेचा थोडाफार अंश असतो हे मान्य करूनही, 'कलात्मक सिनेमा' व 'गल्लाभरू सिनेमा' अशी लेबले लावण्याचा मोह अनावर होतो– व तो योग्य आहे अशी माझी धारणा दृढ होत चालली आहे– इतका त्यात फरक पडतो. परंतु अशी काही कारणे असोत वा नसोत; एखादी व्यक्ती कलानिर्मिती करतच कशी काय राहते ? व्यक्त करण्यासारखे संपतच नाही का काय ? किंबहुना अनेकदा कलाकार, व्यक्त करण्यासाठी काही ना काही शोधत असल्यासारखे वाटतात का काय ? काही सापडले नाही किंवा व्यक्त करता आले नाही तर इतके उदास, depressed होण्याचे कारण काय ?





कलानिर्मितीची कुवत संपली असे बोलून हेमिंग्वे आत्महत्या का करतो? एका चांगल्या लेखकाची गोष्ट ऐकिवात आहे. बऱ्याच दिवसांत लिहिणे जमले नाही तर तो ज्ञानेश्वरी परत परत वाचत असे. त्यातील शब्दांमधून, नादामधून, अर्थामधून काही सुचेल या कल्पनेतून हा व्यायाम केला जात असे व तो यशस्वीही होत असे. त्या सुचण्याचा ज्ञानेश्वरीशी, गीतेशी कसलाही सरळ संबंध असेल असेही नाही.

याची अनेकपदरी कारणे आहेत व ती पहिल्या विवेचनाइतकीच महत्त्वाची आहेत असे मला वाटते. एक तर मागे लिहिल्याप्रमाणे सत्तेची ओढ (sense of power), कुठल्याही निर्मितीतील स्वाभाविक आनंद, ग्लॅमर हे साधारणतः भवती असतेच. (अनेकदा ग्लॅमरचे मला काही नाही असा एक माज व त्यातून येणारे ग्लॅमरही दिसते. 'आम्ही काय सामान्य' या वाक्यालाही एक दर्प आहे त्याप्रमाणे.) दुसरी महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे, इतर कुठल्याही क्षेत्राप्रमाणे यशःप्राप्तीचा ध्यास (achievement या अर्थी), अजून जास्त व अजून चांगलं याचा ध्यास, त्यातून मिळणारे समाधान. ही महत्त्वाची बाब अनेकदा दुर्लक्षित केली जाते म्हणून ठासून सांगावीशी वाटते. या ओढीने कलाकार स्वतःच्या संवेदनेला संपन्न, समृद्ध करण्यासाठी धडपडत राहतो. या व्यक्त करण्याच्या, जिवंत आशयनिर्मितीच्या प्रक्रियेतच कलाकाराला अनेक गोष्टी स्पष्ट होत जातात, तो अनुभव, ती प्रतिमा जाणिवेच्या, सजगतेच्या पातळीवर जास्त जास्त सापडत जाते, घडत जाते, त्याचा आनंद अर्थातच प्रचंड असतो, व तो घ्यावासा वाटत राहतो. या निर्मितीच्या सुरुवातीलाच एक संपूर्ण चित्र डोळ्यांसमोर उभे आहे व ते अमुक अमुक पद्धतीने व्यक्त करायचे असे कधीच नसते. ते बनत असते. 'मला काही जाणवले आहे व ते व्यक्त करायचे आहे.' या लेखात आधी आलेल्या विधानाच्या हे विरोधात जाते असे वाटण्याचा संभव आहे. मग हे कसे? एकदा का कलानिर्मितीत थोडे यश मिळाले की त्या व्यक्तीचा दृष्टिकोण बदलतो. (त्या आधीही कलाकृती बनतच जात असते, तो प्रवास नंतर स्पष्टपणे जाणवतो एवढेच.) दृष्टिकोण बदलतो याचा अर्थ नुसतीच प्रत्येक गोष्ट चित्राचा वा लेखनाचा विषय बनवली जाते असा नव्हे. परंतु संवेदनाच घडत जाते, बदलते. ती 'स्व'च्या (ego) पातळीवरही बदलते आणि अनुभव स्पष्ट होत जाण्याच्या पातळीवरही बदलते. आवश्यक त्या तंत्रावर काबू येत जातो. सादरीकरणाच्या कला (performing arts) बाबत तर हे ठळक, स्पष्टपणे दिसते. आत्मविश्वास वाढतो. मग अशी सुरुवातीच्या अगोदरची सुस्पष्टता आवश्यक नाही असे ठामपणे कळते, किंबहुना ती नकोच असेही वाटते. परंतु हे सर्व एकाच वेळी होत असते. त्यामुळे ते विरोधी असत नाही. प्रथमतः काहीतरी सुचले, ठिणगी पडली तो एक कलानिर्मितीचा क्षण, उरलेले सर्व काही बायफळ असे मानणारे एक तर अनभिज्ञ तरी असतात; किंवा स्वतःच्या निष्क्रियतेचे उदात्तीकरण करत असतात. अशीच ठिणगी शास्त्रज्ञांच्या डोक्यातही पडते, एखादी कल्पना डोक्यात चमकून जाते, म्हणून हे सर्व काही एकच मानणे चुकीचे आहे, हे कलानिर्मितीचा हा एकत्रित असा प्रवास पाहिल्यावर स्पष्ट होते. निर्मिती (creativity) हा शब्द जाता जाता सहज वापरला जातो. सहज वरवर बोलताना त्याबाबत काही हरकतही नसावी. पण त्याचा परिणाम म्हणून असा खोलातला वैचारिक गोंधळ नसावा. बहुसंख्य क्षेत्रांतला नंतरचा प्रवासही कलेच्या पुढील प्रवासाइतकाच गुंतागुंतीचा असतो. परंतु या मूळ दिशाच इतक्या भिन्न आहेत, की ते सर्व सारखेच असे म्हणणे म्हणजे कुठल्याही क्रियेत विचार करावा लागतो, स्नायू हालतात म्हणून सर्वकाही सारखेच अशा पातळीला जाण्यासारखे आहे. असो. विषयांतर आटोक्यात ठेवून हा प्रवास एकत्र असतो, या मुद्द्याकडे येऊ. या सर्व इच्छा तो घडवून आणत असतो. कित्येक लेखकांना व चित्रकारांना, लेखनासाठी लेखणी किंवा चित्रासाठी ब्रश उचलणेसुद्धा त्रासाचे वाटते आणि कलाकृती पूर्ण झाल्यावर संकटातून सुटल्यासारखा आनंद होतो. अगदी शारीरिक कंटाळ्यापासून ते या निर्मितीत अनिवार्य अशा निर्णयांच्या ताणांपर्यंत (tensions) सर्व अडचणी बाजूला सारून हा प्रवास होत राहातो.

या प्रवासात, एकाच वेळी ही जाणीव निर्माण होण्याची क्रिया, अनुभव सुस्पष्ट होण्याची क्रिया, व्यक्त होण्यातील आनंद, यश, ग्लॅमर, सत्ता या सर्व गोष्टी असतात हे लक्षात घेतल्यास हा प्रवास थांबल्यास वाटणारे दुःख, भीती व तेच परत या प्रवासामागचे कारण बनणे हे सर्व ध्यानात येते. आपली स्वतःची जाणीव, जागृती, संवेदनक्षमता, ताकद कमी झाली की

काय, अशी भीती वाटते. जाणीव कमी होणे ही अटळपणे मृत्यूकडे नेणारी वाटचाल आहे. प्रत्येक वेळी ही भीती इतकी जवळ असण्याची आवश्यकता नाही, ती अगदी संपूर्णपणे, सहजपणे जाणवेल असेही नाही. परंतु वेगवेगळ्या पातळ्यांवर ही भीती व आनंद अस्तित्वात असतात, आणि ते अजाणता का होईना, पण कलेच्या मूलप्रेरणेशी संबंधित असतात. जाणिवेच्या अस्तित्वाशी निगडित असा जिवंत अनुभव देणारे काहीतरी निर्माण करण्याची ओढ, तिच्या वाटचालीतून अशा अनेक गोष्टींनी घडत जाते. अनेक अडथळ्यांवर मात करत जाते. या प्रवासात पूर्ण आनंद घेणारे कलाकार आहेत, त्याप्रमाणे त्याचा कंटाळा असणारेही आहेत. 'रोज सकाळी मी उठतो त्या वेळी मी साल्वादोर दाली आहे या कल्पनेने मी रोमांचित होतो', असं म्हणणाऱ्या दालीप्रमाणे मस्तीत जगणारेही आहेत, आणि या संपूर्ण प्रवासाचं क्षुल्लकीकरण (trivialisation) करणारेही आहेत. या सर्वांचा फार जाणीवपूर्वक विचार न करताही प्रज्ञावान व्यक्ती उच्च दर्जाची कलानिर्मिती करीत असतात. परंतु या सर्व व्यक्ती अतिशय अस्सलपणे ते काम करीत असतात हे लक्षात ठेवणे जरुरीचे आहे. अन्यथा आशय व कलारहित तंत्राची निर्मिती होणार यात शंका घेण्याचे कारण नाही.



टी. एस. एलिअटचा काव्यविचार

विश्वास कानडे

१९८८ हे वर्ष टी. एस. एलिअटचे जन्मशताब्दीचे वर्ष म्हणून जगभर साजरे केले जात आहे. विसाव्या शतकाच्या आरंभी वाङ्मयाच्या क्षेत्रात जे क्रांतिकारी पर्व सुरू झाले, त्या पर्वाच्या मोजक्या अग्रदूतांमध्ये टी. एस. एलिअटचा अंतर्भाव होतो. अशा समकालीन आघाडीच्या लेखकांमध्येही टी. एस्. एलिअटचे स्थान अनन्यसाधारण मानावे लागले. त्याचे वैशिष्टच असे की, त्याने केवळ एकाच वाङ्मयप्रकारात आमूलाग्र परिवर्तन घडवून आणले असे नाही; तर त्याच्या बहुमुखी प्रतिभेच्या आविष्कारांनी काव्य, नाटक व समीक्षा ही सर्वच क्षेत्रे समृद्ध केली आहेत. सर्वच क्रांतिकारक वाङ्मयाच्या बाबतीत एक गोष्ट घडत असते. ती म्हणजे त्यावर टोकाच्या, आत्यंतिक स्वरूपाच्या प्रतिक्रिया व्यक्त होतात. त्या तशा एलिअटच्या वाङ्मयाच्या बाबतीतही व्यक्त झाल्यात. त्याला जसे कट्टर समर्थक प्राप्त झालेत तसे त्याच्या वाङ्मयाला—विशेषतः त्याच्या कवितेला— दूषणे देणारेही मिळालेत. पण त्याच्या लेखनाचे परिणाम जितके दूरगामी झालेत तितके त्याच्या समकालीनांपैकी दुसऱ्या कुणाच्या लेखनाचे क्वचितच झाले असतील. एलिअटच्या वाङ्मयीन लेखनाने, वाङ्मयविचाराचे सर्वच क्षेत्र ढवळून निघाले. त्याच्या स्वतंत्र निर्मितीबरोबरच वाङ्मयविचाराला एक नवा आयाम प्राप्त झाला, एक नवा परिप्रेक्ष्य लाभला. त्याच्या जोडीला त्याच्यापाशी अभिजात वाङ्मयीन अभिरुची व समतोल चिकित्सक विचारपद्धती होती. त्यामुळे त्याच्या वाङ्मयीन विचाराला एक वेगळे वजन प्राप्त झाले. एलिअटच्या वाङ्मयीन विचारांच्या आविष्काराला त्याच्या पृथगात्म प्रतिभेचा स्पर्श झालेला आपल्याला सतत जाणवत राहतो. त्यातही काव्यनिर्मितीची प्रक्रिया, कवितेचे स्वरूप, काव्य आणि परंपरा यांचा अन्योन्य संबंध यांविषयीचे त्याचे विचार हे फार मूलगामी असून आजच्या अनेक वाङ्मयीन संकल्पनांची बीजे आपल्याला एलिअटच्या या विचारांमध्ये सापडतात. काव्यात्म नाटकाच्या (poetic drama) संदर्भातलेही त्याचे विचार तितकेच मूलगामी आहेत.

एलिअटच्या जन्मशताब्दीनिमित्त त्याला आदरांजली म्हणून त्याच्या काव्यविचाराचा अल्प परिचय करून देण्याचा हा मर्यादित प्रयास आहे.

एलिअटची वाङ्मयासंबंधीची मते ही त्याच्या लिखाणात सर्वत्र विखुरलेली आहेत. म्हणून एलिअटच्या अभ्यासकाला त्याच्या काव्यविचारांची मांडणी करताना त्या सर्वांचा एकत्रितपणे विचार करणे आवश्यक ठरते. त्यातून एलिअटची काव्यासंबंधीची कल्पना हा एक विशिष्ट संकल्पनांचा अगदी नवा असा व्यामिश्र आहे. त्यामुळे त्याची स्थूलमानाने चर्चा करताना त्या संकल्पनाचे अतिसुलभीकरण होण्याचा धोका नेहमीच संभवतो.

एलिअट काव्यासंबंधी प्रामुख्याने तीन अंगांनी विचार करतो : परंपरा, काव्यप्रक्रिया आणि कवितेचे स्वरूप. आणि ह्या तिन्ही बाबतींत त्याचे विचार त्यांसंबंधीच्या रूढ कल्पनांना धक्का देणारे आहेत. आमूलाग्र भिन्न असलेल्या एलिअटच्या विचारांचे सूक्ष्म उगम जरी समीक्षकांनी त्याच्या पूर्वसूरींच्या लेखनात शोधले असले तरी त्यांचा आविष्कार, मांडणी आणि स्वरूप ही खरोखर खास एलिअटचीच मानावी लागतील. उदाहरणार्थ, एलिअटच्या परंपरेच्या संकल्पनेचे काही अप्रत्यक्ष आधार आपल्याला आर्नल्ड किंवा इर्विन बॅबिट यांच्या लेखनात आढळत असले तरी एलिअटची संकल्पना आणि तिची मांडणी (आणि विशेषतः त्यातून सतत ध्वनित होणाऱ्या वैचारिक शक्यता) ह्या खास त्याच्या आहेत— त्याच्या वैचारिक प्रतिभेचा त्या एक स्वतंत्र आविष्कार आहेत.

'ट्रॅडिशन अॅण्ड दि इंडिव्हिज्युअल टॅलेन्ट' ह्या त्याच्या सुप्रसिद्ध लेखात आपल्याला ह्या तिन्ही अंगांची चर्चा आढळते.

अनुक्रमणिका





एलिअट सुरुवातीलाच (पाश्चात्त्य वाङ्मयीन संस्कृतीच्या संदर्भात) पारंपरिकतेला उणे लेखण्याच्या प्रवृत्तीचा उल्लेख करून म्हणतो की, वाङ्मयाचे विमर्षक जेव्हा एखाद्या कलाकृतीला केवळ पारंपरिक म्हणून हिणवतात, त्या वेळी ते परंपरेचे अस्सल स्वरूप दृष्टिआड करत असतात. नवेपणा म्हणजे परंपरेपासून असलेला वेगळेपणा असे काहीतरी समीकरण त्यांच्या मनात पक्के झालेले असते. त्यांच्या लेखी परंपरा म्हणजे वारसा– जो एका पिढीकडून आपोआप दुसऱ्या पिढीकडे येत राहतो. एलिअटला अर्थातच हे मान्य नाही. परंपरेबद्दल सर्वसाधारण धारणा अशी असते की, परंपरा हे एक कालानुक्रमाने उलगडत जाणारे ऐतिहासिक वास्तव आहे. थोडे ढोबळपणे हेच सांगायचे म्हणजे जसे आजीचे दागिने किंवा वडिलोपार्जित घर किंवा तीनचार पिढ्यांपूर्वीची घराण्यात असलेली तलवार किंवा आजोबांची काठी हे जसे वारशाने आजच्या पिढीपर्यंत येतात तसेच वाङ्मयीन संस्कार किंवा मूल्ये किंवा प्रवृत्ती पुढच्या पिढीपर्यंत पोचत असतात अशा प्रकारची ही धारणा आहे. एलिअट स्पष्टच म्हणतो की, परंपरा म्हणजे असले काही वारशाने चालत येणारे असेल तर ते मुळीच वांछनीय नाही– नव्हे, त्याचा त्याग करायला हवा. नुसत्या पुनरुक्तीपेक्षा, तीच गोष्ट पुन्हा एकदा (अधिक क्षीण स्वरूपात) करण्यापेक्षा तर कसलेही वेगळेपण, नवेपण चांगले !

परंपरा जर अशा प्रकारच्या वारशाने आपल्यापर्यंत येणारी गोष्ट नसेल तर मग ती काय आहे ? ती आपल्यापर्यंत कशी येऊन पोचते ? एलिअट म्हणतो की परंपरा ही आपल्यापर्यंत अशी आपोआप येऊन पोचणारी गोष्ट नाही. ती आपल्या प्रयासाने मिळवावी लागते. ती आत्मसात करण्याची प्रक्रिया लेखकाला सातत्याने चालू ठेवावी लागते. लेखक ही परंपरा कशी आत्मसात करू शकतो ? त्याकरता, एलिअटच्या मते, त्याच्यापाशी ऐतिहासिक भान (historical sense) असण्याची आवश्यकता असते. ऐतिहासिक भान म्हणजे केवळ इतिहासाचे कोरडे ज्ञान नव्हे. ह्या ऐतिहासिक भानाची एलिअटची व्याख्या ही अतिशय मार्मिक आहे. प्रथम त्याच्याच शब्दांत ती सांगणे योग्य होईल :

"...and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence, the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense, which is a sense of the timeless as well as the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional." (*Tradition and the Individual Talent.*)

अतीत आणि वर्तमान, चिरंतन आणि तात्कालिक यांचा अन्योन्यसंबंध एलिअटच्या लेखी एकदम अधिक सखोल आणि मूलगामी असा आहे. परंपरा म्हणजे भूतकाळाच्या अटाळ्यावरून आजोबांची डायरी काढून आणण्याइतकी उथळ गोष्ट नाही. खरे तर, भूतकाळ म्हणजे एखादे अडगळींच्या वस्तूंचे प्रचंड कोठार मानणे हेच मुळात चूक आहे. भूतकाळाला गतकाळ मानणेही चूकच. भूतकाळ हा जिवंत असतो. तो वर्तमानातही वावरत असतो आणि जसा तो वर्तमानाला आकार देत असतो तसेच वर्तमानही त्याला आकार देत असते. भूतकाळाचे वास्तव आणि आजचे वास्तव (आणि उद्याचेही वास्तव) ही तिन्ही एकसंध असतात. त्यांच्यात खंड नसतो; ती एका अतूट सातत्याचा भाग असतात. (काळाची ही संकल्पना एलिअटच्या काव्यातून आणि नाटकांमधूनही आपल्याला आढळत राहते. ती त्याच्या तात्त्विक बैठकीचा एक अविभाज्य भाग आहे.) लेखकाने ऐतिहासिक भान ठेवायचे म्हणजे भूतकाळ कुठे आणि कसा जिवंत आहे हे जाणून घ्यायचे. त्यातली चेतनास्थाने कोणती आहेत, कोणते झरे अजून आटलेले नाहीत, कुठल्या स्फुलिंगांवर फक्त राख धरली आहे, कुठली पालवी आता फळाला आली आहे अशा प्रकारचा एक संजीवक, अंतःप्रेरक शोध घ्यायचा. म्हणूनच भूतकाळ आत्मसात करायचा म्हणजे होमरपासूनचे सर्व वाङ्मय एखाद्या विद्वानासारखे (किंवा इतिहासकारासारखे) आत्मसात करणे नव्हे, असे एलिअट स्पष्टपणे सांगतो. त्यासाठी एक वेगळ्या प्रकारची ऐतिहासिक संवेदनशीलता लागते. ("Shakespeare

acquired more essential history from Plutarch than most men could. from the whole British Museum " – Eliot) (ती ज्या लेखकांपाशी नसते ते वरवरच्या तात्कालिकतेपलीकडे टिकू शकत नाहीत.) ही संवेदनशीलता आणि ऐतिहासिक भान असलेला लेखक अतीताला सतत शरण जात असतो; ते आत्मसात करण्यासाठी हे आवश्यक असते. त्याचे वाङ्मयीन आणि सांस्कृतिक भान हे त्याच्या ह्या सतत आत्मसमर्पणाचा परिपाक असते. आपल्या व्यक्तिमत्त्वाच्या विलिनीकरणाची ही प्रक्रिया लेखकाला आपल्या तत्कालीन वाङ्मयीन आविष्काराला अभिजात मूल्य प्राप्त करून देण्यासाठी अत्यावश्यक असते.

गतकालीन वाङ्मयाकडे अशा प्रकारे एकसमयावच्छेदेकरून पाहणे म्हणजे ते सर्व वाङ्मय एखाद्या चित्रपटातल्या दृश्यांसारखे एकामागून एक कालानुक्रमाने दृष्टीसमोर आणणे नसून ते जणू एखाद्या निसर्गदृश्याप्रमाणे (landscape) एकाच वेळी आपल्यासमोर उपस्थित असल्यासारखे पाहणे. परंपरेची जाण म्हणजे या वाङ्मयीन शिखरांचे, हिरवळींचे, दऱ्यांचे, अरण्यांचे, त्यांच्या उंचींचे, खोलीचे, व्यापाचे मूल्यात्मक भान. त्यांच्यात असलेल्या परस्परांतील वाङ्मयीन नात्यांचे भान. हे भानच लेखकाला अभिजात वाङ्मयीन महत्तेची ओळख करुन देते आणि हे भानच तात्कालिक आणि चिरंतन यांचे श्रेष्ठ वाङ्मयात दृष्टीस येणारे अन्योन्याश्रयी नाते स्पष्ट करते. पण त्यासाठी लेखकाने केवळ समकालीन समस्यांनी किंवा वैयक्तिक भावनावेगांनी वाहून जाणे पुरेसे नाही. नव्हे, ते लेखकासाठी आत्मघातकीपणाचे ठरेल. त्यासाठी लेखकाला लीनतेची (humility) आवश्यकता असते आणि त्याला आपल्या वैयक्तिकतेला या चिरंतनाच्या वेदीवर सतत समर्पण करत राहावे लागते.

परंपरेच्या संदर्भात एलिअटला लेखकाकडून स्वतःचे व्यक्तित्व संपुष्टात आणण्याची प्रक्रिया जशी अभिप्रेत आहे तसेच काव्याच्या निर्मितीबाबतही त्याच प्रकारची प्रक्रिया अभिप्रेत आहे.

एलिअटच्या काव्य–निर्मितीसंबंधीच्या विचाराने तर सर्वत्र प्रचलित असलेल्या काव्यासंबंधीच्या रोमँटिक परंपरेलाच जबरदस्त शह दिला; नव्हे, ती उलथूनच टाकली असे म्हणावे लागेल. एलिअटने अर्थातच हे काम एखाद्या मूर्तिभंजकाच्या त्वेषा-आवेशाने केलेले नाही. उलट, त्याच्या खास शैलीनुसार केवळ काही परिच्छेदांत त्याने आपले म्हणणे अत्यंत साक्षेपाने आणि विलक्षण ताकदीच्या तत्त्वगर्भ विचारांद्वारे मांडले आहे. अनेक समीक्षकांच्या पुस्तकांना खाद्य पुरविणारा आणि वैचारिक चर्चेचा विषय झालेला त्याचा प्रख्यात ' संवेदनक्षमतेचे विघटीकरण ' (dissociation of sensibility) सिद्धान्त हादेखील फक्त एका परिच्छेदात त्याने मांडलेला आहे.) काव्य हा कवीच्या व्यक्तिमत्त्वाचा उत्स्फूर्त आणि उत्कट आविष्कार असतो ही वर्डस्वर्थच्या प्रसिद्ध उद्‌गारांनंतर सर्वत्र रूढ झालेली कल्पना एलिअटला मुळीच मान्य नाही. काव्यनिर्मिती करणारे मन आणि दैनंदिन आयुष्य कंठणारे त्या कवीचे व्यक्तिमत्त्व (personality) या दोन गोष्टी एलिअटच्या मते अगदी भिन्न आाहेत. त्याच्या मते काव्यनिर्मितीची प्रक्रिया ही व्यक्तिमत्त्वनिरपेक्ष (impersonal) अशी असते. तिची रूपरेखा एलिअट साधारणपणे पुढील पद्धतीने मांडतो :

काव्यनिर्मिती करणारे मन हे एक अतिशय तरल पण प्रगल्भ अशा प्रकारचे माध्यम असते. यात विविध प्रकारच्या भावना, प्रतिमा, शब्द, आणि अनुभवाचे अन्य घटक यांची सतत सरमिसळ चालू असते. ह्या माध्यमाचे स्वरूप रासायनिक प्रक्रियेत उपयोगात येणाऱ्या शीघ्रकासारखे (catalyst) असते. (ऑक्सिजन आणि सल्फर-डाय-ऑक्साइड या दोन वायूंना प्लॅटिनमच्या सान्निध्यात रासायनिक प्रक्रियेत एकत्र आणले असता सल्फ्यूरस ॲसिड तयार होते, या उदाहरणाचा उपयोग करून एलिअटने शीघ्रकाचे कार्य स्पष्ट केले आहे.) म्हणजे ज्या प्रकारे रासायनिक प्रक्रियेत शीघ्रक हा केवळ एका माध्यमाचे कार्य करतो– विविध घटकांना एकत्र आणून नव्या संयुक्त पदार्थांची निर्मिती करतो– त्याप्रमाणे कवीचे मन हे अनुभवांच्या निरनिराळ्या घटकांना नवनिर्मितीसाठी एकत्र आणत असते. त्यात रासायनिक प्रक्रियेतील शीघ्रकाप्रमाणे त्याला क्षती पोचत नाही. ते तसेच अबाधित राहते. पण नवनिर्मितीसाठी ते अत्यावश्यक असते. अनुभवाच्या घटकांची ते अनपेक्षित प्रकारे जुळणी करते आणि त्यांचा कायापालट होऊन एक आश्चर्यकारक अशी संरचना तयार होते. म्हणजेच तिथे कुठल्यातरी एका (प्रबळ, उत्कट, थोर, इ.) भावनेचाच फक्त आविष्कार होत

असतो असे नाही, तर ती सर्वच प्रक्रिया अतिशय गूढ आणि व्यक्तिमत्त्व-निरपेक्ष अशा स्वरूपाची असते. त्यात अनेक भाव, भावना, भावनांचे पुसट तरंग, क्षणैक स्पर्शून गेलेल्या जीवनविषयक जाणिवा, कल्पनाशक्तीने निर्मिलेली लहान-मोठी, पुसट-गडद चित्रे, खोल दडलेल्या अंतर्मनातील इच्छा-आकांक्षा, सुप्त, अज्ञात आदिप्रतिमा इ. अनेक (खरे तर, अनंत) गोष्टींचा समावेश होत असतो. म्हणून कवितेचे श्रेष्ठत्व तिच्यात कोणत्या एका भावनेचा (देशप्रेम, वात्सल्य, प्रेयसीचा विरह, निसर्गाचे वेड, दैन्याबद्दलची घृणा किंवा करुणा, अन्यायाची चीड, देवा-धर्माबद्दलची श्रद्धा इ. इ.) उत्कट आविष्कार झाला आहे यात नसते. ज्या माध्यमात— मुशीत, म्हणू या— हे परस्परभिन्न अनुभवाचे घटक एका अद्‌भूत प्रक्रियेतून संक्रमित होऊन अत्यंत नव्या, ताज्या, अपूर्व अशा स्वरूपात समोर येतात त्या माध्यमाच्या ताकदीवर, त्याच्या मौलिकतेवर ते श्रेष्ठत्व अवलंबून असते. त्याचा कवीच्या व्यक्तिमत्त्वाच्या व्यावहारिक मोठेपणाशी संबंध नसून ते ह्या संक्रमण-प्रक्रियेशी निगडित असते. कवीच्या दैनंदिन व्यक्तिमत्त्वातील भावनांच्या उंचीवर किंवा समृद्धीवर किंवा त्याच्या आदर्शांवर हे श्रेष्ठत्व अवलंबून नसते. खरे तर, असेही म्हणता येईल की श्रेष्ठ (perfect) कवीच्या बाबतीत दैनंदिन आयुष्य भोगणारे त्याचे व्यक्तिमत्त्व आणि त्याचे निर्मितिक्षम मन (माध्यम) यांच्यातले अंतर सर्वांत अधिक असते. हे अंतर जितके जास्त तितके त्याच्या निर्मितिक्षम मनाचे जीवनानुभवांना काव्यात संक्रमित करण्याचे सामर्थ्य अधिक. ही प्रक्रिया किती दाबाखाली घडते आहे, तिच्यातील घटकांची सूक्ष्मता, तरलता, तीव्रता, इ. कशी आहेत, ती किती सखोल आणि व्यामिश्र आहे इ. अनेक गोष्टींमधून काव्याचे मोठेपण साध्य होत असते, निष्पन्न होत असते. याच संदर्भात एलिअटने सहज केलेल्या एका विधानाचा उल्लेख करणे इष्ट ठरेल. नवतेच्या आणि स्वतःचे वेगळेपण सिद्ध करण्याच्या कल्पनेने पछाडलेला कवी हा अभिव्यक्तीसाठी नव्या भावनांचा (emotions) शोध घेण्याचा प्रयत्न करतो. एलिअटच्या मते ही मूलभूत चूक आहे. कारण त्याचा अशा प्रकारचा नवतेचा (चुकीचा) शोध विकृती निर्माण करणारा ठरतो. एलिअटच्या मते कवीचे कार्य हे काही नवीन भावना (emotions) निर्माण करण्याचे नाही, तर आहे त्याच भावनांचा उपयोग करून आणि त्यांचे मंथन, जुळणी, उन्नयन, परिवर्तन इ. करून त्यांना काव्यात ओतणे आणि त्यातूनच त्या मूळ भावनांमध्ये नसलेल्या नव्या भावच्छटांची (feelings) अभिव्यक्ती करणे हे आहे. (एलिअटचे स्वतःचे काव्य-विशेषतः त्याची सुरुवातीची कविता, उदा., प्रेल्यूड्स, प्रूफॉक, पोर्ट्रेट ऑफ अ लेडी इ.— याचे उत्तम उदाहरण आहे.)

अनुभवघटकांच्या अशा प्रकारच्या संयोगातून जी कविता जन्मते ती एक मौलिक संरचना असते. आणि म्हणूनच एलिअट अत्यंत निःसंदिग्धपणे असे म्हणतो की, कविता हा उत्कट भावनांचा आविष्कार नसून तो कवीने अशा भावनांपासून मुक्त असण्याचा परिपाक आहे. ती कवीच्या व्यक्तिमत्त्वाचा आविष्कार नसून त्याच्या व्यक्तिमत्त्वनिरपेक्ष राहता येण्याच्या सामर्थ्यातून सिद्ध होणारी घटना आहे.

या ठिकाणी एलिअटच्या व्यक्तिमत्त्व-निरपेक्ष काव्यसिद्धान्तांसंबंधी प्रचलित असलेल्या एका गैरसमजुतीची दखल घेणे आवश्यक आहे. सर्वसाधारणपणे असे मानण्यात येते की एलिअटच्या या सिद्धान्तात कवीच्या व्यक्तिमत्त्वाला अजिबात स्थान नाही. काव्यनिर्मितीशी ह्या व्यक्तिमत्त्वाचा काडीचाही संबंध नाही. अर्थात एलिअटने ज्या पद्धतीने या सिद्धांताचे विवेचन केलेले आहे (ते किती अल्प आहे याचा उल्लेख पूर्वी आलेलाच आहे) त्यामुळेच अशा प्रकारची समजूत दृढ होते हे खरे आहे. पण खरोखरच एलिअटला कवीच्या व्यक्तिमत्त्वाचे महत्त्व वाटत नाही का? ह्या प्रश्नाचे उत्तर एलिअट ज्या ठिकाणी काव्य आणि व्यक्तिमत्त्व ह्यांची फारकत असल्याचे सांगतो, त्या उद्‌गारातच आपल्याला सापडते. तो म्हणतो,

"Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality."

सर्वसाधारणपणे वाचक ह्याच एका वाक्यावरून आपला निष्कर्ष काढतात. पण त्याच्या पुढच्या वाक्याकडे ते पूर्ण दुर्लक्ष करतात. (वर्ड्स्वर्थच्या काव्याच्या व्याख्येबाबतही हाच प्रकार होताना आपल्याला आढळतो. त्याच्या व्याख्येतील उत्तरार्धातील "it takes its origin from emotions recollected in tranquillity" हा तितकाच, किंबहुना पूर्वार्धापेक्षाही





अधिक महत्त्वाचा भाग ते लक्षात घेत नाहीत.) ते वाक्य असे आहे :

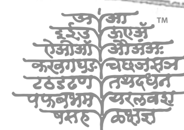
" But, of course, only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things. "

कवीसाठी व्यक्तिमत्त्व आणि भावना ह्यांचे काय महत्त्व आहे हे एलिअट ओळखत नाही असे नाही. त्याच्या प्रतिपादनात तो काव्य आणि भावना/व्यक्तिमत्त्व यांचा प्रत्यक्ष (direct) पारस्परिक संबंध नाकारतो आहे. त्यांची संपूर्ण फारकत तो प्रतिपादत नाही. मग त्यांचा संबंध कशा प्रकारचा आहे ? या प्रश्नाचे उत्तर एलिअट देत नाही. (या प्रश्नाचे उत्तर देण्याचे दायित्व कवींवरच आहे का ? की त्यासाठी मानसशास्त्रज्ञांकडे आपण पाहायला पाहिजे ?) पण उघडच त्यांचा अप्रत्यक्ष संबंध असल्याचे तो मान्य करतो. ही मान्यता केवळ वरील उद्गारांतच आपल्याला आढळते असे नाही तर एलिअटच्या लेखनात इतरत्रही ती जाणवत राहते. वर्ड्‌स्वर्थच्या व्याख्येचा परामर्श घेताना आणि तिचा पूर्वार्ध पूर्णपणे अमान्य करताना तो अशी कबुली देतो की, काव्यनिर्मितीची प्रक्रिया ही काही सर्वस्वी अबोध (unconscious) नसते. तिच्यात जाणीवपूर्वक केलेल्या संस्काराचा भाग असतो. फक्त एवढेच, की वाईट कवी जिथे अबोध असायला हवा तिथे तो जागृत असतो आणि जिथे त्याने जागरूकता दाखवायला हवी तिथे तो अबोध राहतो !

सारांश, एलिअटला काव्यांतर्गत भावनांचा व्यामिश्र मौलिक हवा; कवीच्या व्यक्तिमत्त्वाच्या गुणवत्तेचा प्रश्न या संदर्भात गैरलागू ठरतो.



अनुक्रमणिका





तुंबाडचे खोत : चिह्नविज्ञानाच्या दृष्टिकोणातून

रमेश वा. धोंगडे

[सस्पूरच्या चिह्नविज्ञानातून विसाव्या शतकाच्या पूर्वार्धात आधुनिक भाषाविज्ञान जन्माला आले. पण या गडबडीत त्याच्या चिह्नविज्ञानाकडे तसे दुर्लक्षच झाले.

गेल्या दहा-वीस वर्षांत यूरोप आणि अमेरिकेत भाषेखेरीज इतर क्षेत्रांत चिह्नविज्ञानाचा वापर होऊन त्याच्या अभ्यासास पुन्हा चालना मिळाली. सध्याचे चिह्नविज्ञान हे बहुतांशी सस्पूरचे विज्ञान उचलून धरणारे आहे.

पर्स या अमेरिकन विचारवंताचे चिह्नविज्ञान हे प्रदीर्घ, किचकट आणि विस्कळीत स्वरूपात आहे. त्याचा फार थोडा विचार आजही होतो मग पर्सच्या आधारे साहित्याकडे वळणे अगदीच अपवादात्मक.

पर्सच्या चिह्नविज्ञानविषयक संपूर्ण सिद्धान्ताचा वापर मी केला आहे असा माझा दावा नाही. त्यामुळे साहित्यसमीक्षेतील त्याचे उपयोजन करताना मी अनेक धोके स्वीकारले आहेत. डॉ. डेव्हिड सावन, डॉ. चार्लस् मॉरिस, डॉ. एडविन गेरो यांचे पर्सवरील लिखाण यांचा उपयोग झाला. पण तरीही उपाययोजनातील उणिवा आणि त्यांच्या मर्यादा यांचा धनी फक्त मी आहे.– लेखक]

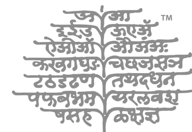
ज्याला आपण 'जग', 'जीवन', 'वास्तव' अशा शब्दांनी संबोधतो ते काय असते? किंबहुना आपण जर नसलो तर ते असते का? 'रामकृष्ण ते आले गेले। त्याविन जग का ओसचि पडले?' असे कवी म्हणतो तेव्हा त्या व ओस पडलेल्या जगाशी रामकृष्णाचा संबंध नसतो आणि कवीचे जग हे प्रत्यक्षातील रामकृष्ण यांच्या जगाशी संबंधित नसते. खरे म्हणजे कवीच्या जगातील रामकृष्ण हे प्रत्यक्षातील रामकृष्णाहून पूर्णतया वेगळे असतात. वाङ्मय आणि इतिहास यांची गोडी आणि मिजास वाढते, ती या जगाजगांच्या भिन्नतेमुळे. पण या जगाजगांची भिन्नता न मानण्याचा, आपल्या जगात इतरांच्या जगांचा सहजपणे पोटविभाग करण्याचा प्रमाद आपण करतो आणि आपणच निर्माण केलेल्या संभ्रमात फसतो.

पर्स या अमेरिकन (तंत्रविशारद) विचारवंताच्या मते प्रत्येक माणसाचे जगणे हे बाह्य जगाला अर्थपूर्ण वास्तवाचे स्वरूप देण्याची अखंड प्रक्रिया असते. 'तुला जीवनाचा अर्थ कळला का?' हा प्रश्न भ्रामक आहे. कारण अर्थ लावण्याची प्रक्रिया मरणानंतरच थांबते. माणसामाणसांच्या 'अर्थ लावण्याच्या प्रक्रिया' समान असतील पण सरूप म्हणजे तंतोतंत एकाच प्रकारच्या नसतात. त्यामुळे माणसामाणसांचे वास्तव वेगळे असते. अर्थ लावलेले वास्तव आणि बाह्य जग (ज्याला माणसाव्यतिरिक्त एका अर्थाने अस्तित्वच नसते) यांच्यामध्ये माणूस असतो.

साहित्यनिर्मिती हा अर्थ लावण्याच्या प्रक्रियेचा एक आडवळणी (म्हणून कलात्मक?) भाग आहे. 'तुंबाडचे खोत' यातील जग हे पेंडशांचे अर्थयुक्त वास्तव आहे. म्हणूनच साहित्यातील मूल्यांशी लेखकाची बांधिलकी नाकारता येत नाही. साहित्यातील जग हे वेगळे असेल (आडवळणाने निर्मिलेले म्हणून ते वेगळे असतेच); पण लेखकाने माणूस म्हणून निर्मिलेल्या वास्तवाचाच ते एक भाग असते. लेखकाचे जगणे आणि त्याची साहित्यकृती यांतील संबंध नाकारणे लेखकाला सोयीचे असेल, वाचकांना तो हक्कही असेल; पण तो संबंध उरतोच.

अर्थ लावण्याच्या प्रक्रियेत पर्सच्या दृष्टीने तीन पायऱ्या असतात. मात्र त्यांचे अस्तित्व उलट क्रमाने जाणवते. 'तुंबाडचे खोत' या कादंबरीतील मृत्यू ही घटना अर्थसूचक वाटताच या अर्थसूचनेमागच्या दोनही पायऱ्या अस्तित्वात येतात. मृत्यूचा अर्थ लावण्यामागे मृत्यू ही विषयवस्तू ग्राह्य धरावी लागते. पण मृत्यू ही घटना जेव्हा जाणिवेचा किंवा चिंतनाचा विषय होते त्याच वेळी त्याच्या आधीची पायरीही अस्तित्वात येते. या कादंबरीत मृत्यू ही घटना विषयवस्तू म्हणून का आकर्षित करते? ही कादंबरी तीन पिढ्यांतील एका विशिष्ट स्थलाशी–तुंबाडशी–निगडित असलेल्या व्यक्तींच्या जीवनाचे दर्शन घडवते. एखाद्या विशिष्ट व्यक्तीची वाढ, त्याच्या आशा-आकांक्षा, त्याची हार-जीत, त्याचा जीवनक्रम हा मृत्यूने खंडित होतो म्हणजे

अनुक्रमणिका





या घटनेनंतर त्या व्यक्तीविषयी वेगळे काही समजण्याची शक्यता व उत्कंठा संपते. मृत्यू ही विषयवस्तू त्या व्यक्तीच्या जीवनक्रमाच्या पार्श्वभूमीवरच विषयवस्तू म्हणून जाणवते. उदाहरणार्थ, 'त्यानंतर लौकरच गोदाने जगाचा निरोप घेतला' (पृ. २३४). यातील गोदाचा मृत्यू हा लक्ष का वेधून घेतो? तर सुरुवातीपासूनच गोदाचा जो जीवनक्रम आहे– तिचे सौंदर्य, तिचा श्रीमंत पण बिजवराशी ठरलेला विवाह, तिचे लैंगिक जीवन, तिचा अपेक्षाभंग, आपत्तींना शांतपणे सामोरे जाण्याची तिची वृत्ती, अतिशय हीन दर्जाच्या माणसाच्या संगतीतही तिने घट्टपणे जपलेले स्वत्व, मूळच्या संबंधातला तिचा सोशिकपणा आणि कणखरपणा, आणि सुनेकडून पुन्हा घराण्याला खाली खेचण्याची झालेली कृती– या सर्वांच्या पार्श्वभूमीवर गोदाचा मृत्यू हा विषय मन वेधून घेतो आणि त्यातून अर्थ लावण्याची प्रवृत्ती वाचकांत वळावते. उलट 'थोरले इनामदार गेले' (पृ. ५६५) अशी वार्ता बोटीवर कोणीएक माणूस नरसूच्या कानावर घालतो आणि तो विषय तेथेच संपतो. याचे कारण थोरल्या इनामदारांचे जीवन इतर पात्रांच्या जीवनाइतके महत्त्वाचे नाही. अर्थात हे दोनही मृत्यू संपूर्ण कादंबरीतील मानवी जीवनाच्या पार्श्वभूमीवर महत्त्वाचे ठरतात. कादंबरीतील हे विविध जीवनक्रम पार्श्वभूमी म्हणून पहिली पायरी बनतात ते अशासाठी की हा जीवनक्रम, ही पार्श्वभूमी मूळची आहे, दिलेली आहे; पण ती जाणवते ती मृत्यू या विषयाच्या संदर्भात–जशी नीरवता ही आवाजाच्या संदर्भात जाणवते तशी.

जीवनक्रमाची पार्श्वभूमी, मृत्यू हा विषय, आणि मृत्यूसंबंधित विविध घटनांच्या साखळीतून सूचित होणारा अर्थ यांमुळे मृत्यू हे एक चिह्न बनते.

× × ×

मृत्यू ही घटना घटना म्हणून अकल्पित नसते. कादंबरीतील पात्राचा मृत्यू हा कादंबरीत झालाच पाहिजे असा नियम नसला तरी तो होण्यात गैर काही नसते. वेगवेगळ्या पात्रांचा वेगवेगळ्या वेळातील आणि वेगवेगळ्या प्रकारचा मृत्यू हा त्या पात्रापुरता एकमेव असतो. मात्र मृत्यू

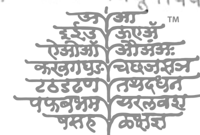
> 'मोतीशेटना प्रत्यक्षात काही झालेच नाही. वृद्धत्वामुळे मंदगतीने त्यांची शक्ती कमी होत गेली. एक दिवस घेरी येण्याचे निमित्त होऊन गेले.' (पृ.१७६)

असा नैसर्गिक असो किंवा

> 'खोताचे मरण तर अतर्क्य होतं. शिडीवरून चढत असताना, शिडी घसरली. खोत खाली पडला आणि बेशुद्ध झाला. फार उंचीवरूनही पडला नव्हता. शास्त्रीबुवांनी त्याला तपासलं आणि त्यांचा चेहरा पडला. बाजूला गोदा उभी होती. शास्त्रीबुवांचा चेहरा पाहून ती हादरली.
> "शुद्धीवर येतील ना ?"
> शास्त्रीबुवा काही बोलले नाहीत. गोदा काय ते समजली. डोक्याच्या मागे खालच्या बाजूला वर्मी मार बसला होता. नंतर शास्त्रीबुवा तिला म्हणाले, "काकाचं हे मरण विधिलिखित. त्यामुळेच लाखात होणारा हा अपघात झाला.'
> (पृ. १७६)

असा अपघाती असो; तो आत्महत्येतून घडलेला असो :

> '... पण गंगा खूप पुढे होती. होरेशी पोचण्याआधीच तिला गाठण्याचा किंचितही संभव नव्हता. ताई होरेशी पोचली त्या वेळी इंचा-इंचाने गंगा खचत होती... गंगा हालचाल करीत नव्हती. बाहेर येण्याकरता धडपडत नव्हती. तिचे तोंड लिंबाडकडे होतं. मोकळे केस अजून होरेपर्यंत आले नव्हते ...
> आता गंगा नेमकी नरसूच्या समोर होती. कमरे-पर्यंत खचली होती...
> गंगाचे हात होरेत बुडाले होते. पण तिला ते बाहेर काढता आले असते. ती हात बाहेर का काढीत नाही ?...
> चिखल गंगाच्या गळ्यापर्यंत आला, तेव्हा सर्वांनी टाहो फोडला... "पोरी, काय केलंस हे? कशाला गो ?"—
> गंगाचा चेहरा आता भेदरलेला दिसत होता. तोंड वेडंवाकडं करीत होती. दोन्ही बाजूंनी ती मान हलवू लागली...
> गंगा चिखलात बरीच धडपड करीत असावी. तिच्या भोवतीचा चिखल भात्यासारखा वर-खाली होत होता. पण सारं संपत आलं होतं. चिखल हनुवटीशी आला. अखेरचा प्रयत्न म्हणून नरसू पुन्हा ओरडला, "दोरखंड--"
> पुढचे शब्द बाहेर फुटले नाहीत. गंगाने हात जोडले होते. सूर्यास्ताला अर्धसूर्यबिंब क्षितिजावर





दिसावं तसे तिचे डोके अजून वरं होते. काही क्षणानंतर तेही दिसेनासे झाले.' (पृ. ५३९-४०)

किंवा तो खून असो :

'त्या दिवशीसुद्धा वाटसरूंना बोरपाडी दिसली. मोरयाचा दगड दिसला. त्याला मिठी मारून पावलांवर डोकं टेकलेला एक माणूसही दिसला. पावलांवर डोकं टेकणारा हे दृश्यही नेहमीपैकीच. त्या दिवशी वेगळं दिसलं. जवळ आल्यावर लोकांना घाम फुटला. काही लोक किंचाळून पळत सुटले. त्याला वेगळं कारण होतं. लांबून तो नेहमीप्रमाणे माणूस दिसला. पण पावलाशी जाईपर्यंत तो उभाच होता ! इतका वेळ हा माणूस तिथे करतो आहे काय ? जवळ जाऊन पाहण्याचा प्रत्येकाला मोह होई आणि जवळ जाताच किंचाळे. तिथे उभा होता तो मुडदा ! डोळे बाहेर आलेले. पावलांवर रक्त पडलेलं... दुपारी तीन-चारच्या सुमारास तुंबाडात ही बातमी आली. तो मुडदा जनापाचा होता.' (पृ. १२२१)

किंवा ते हौतात्म्य असो :

'कोणाच्या कल्पनेत नसलेला मशिदीतील फकीर मामलेदार कचेरीवर चढला. त्याने काँग्रेसचा झेंडा छपराला घट्ट बांधला आणि घोषणा देत सुटला, "महात्मा गांधी की जय– महात्मा गांधी की जय ! इंग्रजांनो, चालते व्हा– छोडो हिंदुस्थान–"

...रावसाहेब बाहेर येईतोपर्यंत एवढा प्रकार झाला होता. पोलिसांकडे पाहात ते ओरडले– 'फा-य-र'. पोलिसांनी बंदुका रोखल्या. घोषणा अजून थांबल्या नव्हत्या. पोलिसांनी फैरी झाडल्या. त्याआधीच फकीर छपराच्या पलीकडील बाजूला, उतरून ओरडला, "महात्मा गांधी की जय ! हिंदुस्थान छोड दो– इंग्रजांनो चालते व्हा !" एक पोलीस इमारतीच्या मागे गेला. दोन्हीकडून फैरी झडतानाच फकिराचा लोळा– गोळा होऊन तो खाली कोसळला. प्रेत पोलिसांनी ताब्यात घेतले.

...शवच्छेदनाकरिता डॉक्टरांनी प्रेत ऑपरेशन टेबलावर ठेवले आणि ते चपापले. फकीर सर्वांच्या माहितीचा होता. तो फकीर नव्हता. डॉक्टरांपुढे नरसू खोताचं प्रेत होतं ! (पृ. १२७०)

या मृत्यूंमागे लेखकाला अभिप्रेत असणारे काही तत्त्व असेलही. पण ते मागाहून येते. प्रथमतः जाणवतो तो मृत्यू आणि त्याची त्या क्षणापुरतीची विदारकता; त्याचे कटू पण एकमेव अस्तित्व. मृत्यू आणि त्याची विदारकता या गोष्टी धनुष्याच्या प्रत्यंचेसारख्या एकमेकाला जोडलेल्या असतात. म्हणून मृत्यू हे चिह्न प्रत्यंचा-चिह्न होते. पण मृत्यूचा आणि पात्राच्या जीवनक्रमाचा संबंध सरळसोट नसतो. अमुक एक प्रकारचे जीवन अमुक एक प्रकाराने संपते, असे होत नाही. खोतांच्याच घरातील दादा खोत, गोदा, नाना खोत, गणेशशास्त्री, मधू खोत, बजापा, चिमापा, भिकापा, जनापा, नरसू खोत, ताई, अनंता आणि विश्राम ही प्रमुख तेरा पात्रे घ्या. गोदा आणि मधू खोत यांचा मृत्यू वार्धक्याने झालेला. तीच गत चिमापाची. पण सुष्ट आणि दुष्ट प्रवृत्ती, लेखकाच्या चित्रणातील सहानुभूती आणि तिचा प्रभाव या बाबतीत गोदा आणि मधू एका बाजूला तर चिमापा विरुद्ध बाजूस. गांधीवधानंतरच्या जाळपोळीत भिकापाची हत्या होते; ताईसुद्धा या दंगलीचाच एक बळी. पण ताई आणि भिकापा यांच्या जीवनांत, यांच्या जीवनमूल्यांत काडीचेही साम्य नाही. आणि तरीही या सर्व मृत्यूंमागे एक तत्त्व सापडते, एक नियम दिसतो. सुष्ट प्रवृत्तीची पात्रे ही प्रामुख्याने पुरुष आहेत; मृत्युसमयी ते निराश तरी झालेले किंवा मृत्यूबाबत उदास असलेले ; त्यांचा मृत्यू हा एक निसर्गतः झालेला किंवा त्यांनी उघडपणे हौतात्म्य पत्करून मृत्यूलाच कनिष्ठ ठरविलेले. म्हणजे या अर्थाने मृत्यू हे एक तत्त्वदर्शक चिन्ह ठरते.

× × ×

'तुंबाडचे खोत' मधील मृत्यू हा विशिष्ट जीवनाचा झाडा अशा स्वरूपाचा नाही. जीवनक्रमाशी त्याचा संबंध असा स्पष्ट स्वरूपाचा नाही. मृत्यूमध्ये जीवनक्रमाची वैशिष्ट्येही दिसत नाहीत. होरेत उडी मारून जीव देणाऱ्या गंगाच्या मृत्यूमागे (पृ. ५३९–४०) बेअब्रूचे भय आणि असहायता आहे; विश्रामच्या आईची आत्महत्या (पृ. ३३०) ही पुत्रशोकाने अस्वस्थ झालेल्या एका स्त्रीची वेडाच्या लहरीतील आत्महत्या आहे. त्यामागे तडफड आहे. पण या विभिन्न व्यक्तींच्या विभिन्न प्रकारच्या मृत्यूमागे त्यांच्या जीवनक्रमाला जोडणारे सूत्र आहे. गोदा, गणेशशास्त्री, नरसू आणि विश्राम हे लेखकाच्या आवडीचे. गोदा आणि गणेशशास्त्री यांचा मृत्यू नैसर्गिक, चाहूल देऊन येणारा :

'... शास्त्रीबुवांचा ताप उतरला. पण त्या प्राण-संकटाने गोदाची जगण्याची आसक्ती, शक्ती संपुष्टात आली. एक जीवघेणी लढाई तिने जिंकली होती. मांडीवर नातवंडं खेळली. जगण्या-सारखं आता काही उरलं नव्हतं ...

झोपेत मरण्याचा ध्यास गोदाला लागला तो त्या दिवसापासून. तिचा धावा टेंभुर्णीनं ऐकला की काय ? पण एका रात्री खरोखरच गोदा झोपेत जग सोडून गेली.' (पृ. १८६–८७)

यानंतर येते लेखकाचे भाष्य :

'...स्वतःला श्रीमंत करून घेण्याकरिता, कृतार्थ होण्याकरिता, मृत्यू तिच्याकडे निघाला होता. आपले नेहमीचे क्रौर्य, भेसूरपणा, भयाणता त्याने मागे ठेवली होती. रिक्त हस्ताने तिच्याकडे निघाला होता. तिला किंचितही यातना होणार नाही याची दक्षता घेत होता. फुलांच्या हाताने त्याने गोदाला उचलले...परतत्त्व स्पर्श लाभलेले एक अद्‌भुत लावण्य मागे ठेवून गोदाला नेले...

गोदा तिरडीवर आली. वाड्यावर हल-कल्लोळ उडाला. शास्त्रीबुवा म्हणाले, " आज कोणी रडू नका. आपत्तीचे डोंगर कोसळले तेव्हा हा पुण्यात्मा पाय रोवून उभा राहिला. विटंबना झाली तेव्हा रडला नाही. पंधरा वर्षांच्या वियोगानंतर मुलगा भेटला तेव्हाही रडला नाही. लोकांनी पाय धरले तेव्हाही गहिवरला नाही. कृतार्थ होऊन तो घरी चालला आहे. त्याला अपशकुन करू नका. ज्या प्रतिष्ठेने तो जगला त्याच प्रतिष्ठेने त्याला निरोप द्या. "

तालुक्यापासून माणसं लोटली होती. फुलं उधळीत होती. पैसे उधळीत होती. गोदाच्या देहावर कृतार्थता चौफेर वर्षाव करत होती.' (पृ. १८७–८८)

आपली बायको रोग्यांकडून पैसे वसूल करते हे समजताच गणेशशास्त्री विव्हल होतात. त्यांचं दुःख व्रतभंगाचं. त्या पापाचे फळ म्हणजे त्यांना झालेला रोग हा त्यांचा समज. मधू खोताशी याविषयी बोलतानाच ते मरतात. यानंतर लेखक शास्त्रीबुवांच्या अन्त्ययात्रेचं असेच भावपूर्ण वर्णन करतो. " मधू खोतांनो, आपला देव चालला. आता कोणाकडे धाव घ्यायची हो ऽ' (पृ. २०६) यांसारखे उद्रेक यात आहेत.

आणि मग परत एकदा शास्त्रीबुवांचे लग्न, यमूचे आणि गोदाचे जिव्हाळ्याचे संबंध, यमू पैसे घेते हे कळल्यावर गोदाला बसलेला धक्का, शास्त्रीबुवांचा आजार यांची उजळणी होऊन गोदाच्या मृत्यूपर्यंत परत निवेदन येते :

'त्यानंतर लौकरच गोदाने जगाचा निरोप घेतला' (पृ. २३४).

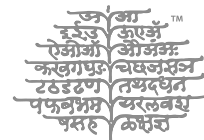
या दोनही मृत्यूत पराभव नाही; लौकिक दृष्ट्या ही दोन्ही जीवने कृतार्थ आणि यशस्वी आहेत. लेखकाची भाष्ये याची साक्ष देतात. पण मरणाऱ्या दोघांच्या मनांत एक खंत आहे. 'व्रतभंग' झाल्याची. म्हटली तर ही खंत अनाकलनीय आहे कारण ती एका विशिष्ट श्रद्धेशी निगडित आहे. समोर आलेल्या आयुष्याला प्रतिष्ठेने स्वीकारणारे आणि या प्रतिष्ठेतून लौकिक-दृष्ट्या सज्जन ही उपाधी सांभाळणारे हे जीव जीवनाचा शुचिर्भूतपणा मृत्यूपर्यंत भिडवतात. शुचिर्भूत जीवन आणि शुचिर्भूत मृत्यू असा या दोघांना जोडणारा धागा पेंडशांच्या भाष्यातून, पुनःपुन्हा केलेल्या कथनातून आणि उदात्तीकरण करणाऱ्या वर्णनातून स्पष्ट दिसतो.

पेंडशांची दुसरी दोन लाडकी पात्रे म्हणजे नरसू आणि विश्राम. विश्राम हा क्रांतिकारक बनतो. असंख्य संभाषणांतून आणि आठवणींतून पेंडसे विश्रामची विभूतिपूजा बांधतात. नरसू हा व्यवहारात पक्का पण सज्जनच. टिळकवाद, गांधीवाद या मार्गाने तो राज-कारणात उतरतो आणि 'छोडो भारत' च्या चळवळीत मामलेदार कचेरीवर झेंडा लावताना बलिदान करतो. विश्रामच्या मृत्यूचे वर्णन नाही. त्याचे सहकारी त्याच्या अस्थी त्याच्या इच्छेनुसार पोष्टाने तुंबाडला पाठवतात :

'पत्र वाचू लागताच नरसूचे हात कापू लागले. त्याची चर्या क्षणाक्षणाला बदलत गेली. पत्र वाचून पुरं व्हायच्या आधीच भेसूर आवाजात त्याने हंबरडा फोडला, 'विश्राम, विश्राम—सार्थक केलंस. मी हिजडा जगतोय' ... त्याने पुन्हा हंबरडा फोडला. " काका, माझा विश्राम गेला हो ! "

यानंतर वर्णन येते ते विश्रामच्या अस्थिविसर्जनाच्या मिरवणुकीचे. गोदा, शास्त्रीबुवा यांच्या अन्त्ययात्रेच्या वर्णनाशी विलक्षण साम्य असणारे. तीच भावोत्कटता, तीच उदात्तीकरणाची धडपड यातही आहे. गोदाच्या मृत्यूनंतर शास्त्रीबुवांचा मृत्यू जसा लगोलग येतो तसाच विश्रामच्या मृत्यूनंतर नरसूचा (पृ. १२७०).

अनुक्रमणिका





गोदा–शास्त्री हे नैसर्गिकरीत्या मरतात ; विश्राम–नरसू हौतात्म्य स्वीकारून. पण हे चारही मृत्यू उजळून टाकणारे. या चारही मृत्यूंमागे लोकांचा शोक आहे तशीच लोकप्रियतेची पावतीही आहे. नरसू आणि शास्त्रीबुवा यांचा लोकसंपर्क तरी मोठा होता. यांचा जीवनक्रम हा लोकांशी संबंधित होता. गोदा आणि विश्राम हे तसे नव्हते. त्यांचे जीवनक्रम कमालीचे व्यक्तिनिष्ठ – तुंबाडच्या संदर्भात. पण तरीही पेंडसे त्यांना लोकप्रिय करतात – एकाला लावण्यासाठी तर दुसऱ्याला क्रान्तिकारकाच्या गूढ वलयाने. म्हणजे मृत्यू आणि जीवनक्रम यांचे प्रत्यक्षपणे परस्परसंबंध जोडले नाहीत तरी कृतार्थतेच्या धाग्याने लेखक ते जोडतो.

गोदा, शास्त्रीबुवा, विश्राम, नरसू हे लेखकाच्या उघडउघड आवडीचे तर दादा खोत, चिमापा उघड-उघड नावडीचे. दादा खोत हा स्वभावाने कडक, अतिशय श्रीमंत आणि याचे एकमेव वैशिष्टच म्हणजे त्याचा लिंगपिसाटपणा. अघोरी मार्गाने शक्ती मिळ-वण्याच्या प्रयत्नात तो पोलिसांच्या तावडीत सापडतो आणि इतरांना दीनवाणे करून दीनवाणेपणाने मरतो. चिमापा हा स्वतःच्या हिकमतीने श्रीमंत झालेला, व्यवहारात चतुर, पण मत्सर, क्रौर्य आणि तीव्र कामेच्छा हे त्याचेही विशेष. दादा खोत आणि चिमापा दोघेही पोलिसांचा मार खातात, दोघेही मनाने हलके. पुढारीपणा मिळवून यशस्वी होत असतानाच गांधी-वधानंतरच्या दंगलीत चिमापा धंदा आणि घर गमा-वतो. दादा खोताप्रमाणेच मनाने खचून दीनवाणेपणाने मरतो. या दोघांचे मृत्यूही संक्षेपाने आणि झटक्याने सांगितले जातात. त्यावर लेखकाचे भाष्य नाही. अन्त्य-संस्कारांच्या मिरवणुकी नाहीत. संस्कृती आणि शिक्षण यांत नीच स्तरावर असणारी ही पात्रे भरारी मारण्याचा प्रयत्न करतात, पण लेखकाची सहानुभूती नसल्याने त्या भरारीची कुचेष्टा होते. या दोघांच्या मृत्यूनंतर कोठेही दुःखसंवेदना प्रकट होत नाही. या दोनही जीवनक्रमांना आणि मृत्यूला निःकृष्टपणा या धाग्याने जोडले आहे:

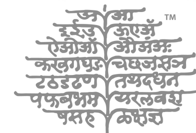
> ' ... पण चिमापाचं अवसान उसनं होतं. गुलाबने लाजवल्यामुळे त्याला आव आणावा लागला. सहा महिन्यांनी एका संध्याकाळी बखा-रीतून गुलाबकडे जात असताना बांडेरामाशी वेशुद्ध पडला. आणि एका तासात त्याची इह-लोकीची यात्रा संपली. मरण्याआधी त्याला एकच समाधान होतं. पंचवीस वर्ष ज्याच्या वैराचं ओझं त्याने वाहिलं त्या खान वकिलाचा पाळंयात खून झाला.' (पृ. १३५१)

जीवनाचा निःकृष्टपणा आणि त्याची सार्थकता यांतील विरोध हा त्या त्या जीवनाच्या अंतातही–मृत्यूतही–दाखवला जातो. मृत्यूमागे हे एक तत्त्व आहे असे दिसते. या तत्त्वाच्या आधारे निदान या सहा प्रमुख पात्रांच्या जीवन-मरणाची संगती लागते. ही संगती एका विशिष्ट पात्रापुरती मर्यादित न राहता अनेक व्यक्तींच्या संदर्भात लागू पडत असल्याने मृत्यू हे एक संग्रही-चिह्न बनते.

मृत्यू ही घटना मृत्यू या संकल्पनेशी कोणत्या अर्थाने संबद्ध आहे ? मृत्यू ही संकल्पना असल्याने तिचे ते चित्र असणे अशक्य. म्हणजे मृत्यू हे चिन्ह मूर्त-चिह्न नाही. एखाद्याच्या मरणातून मृत्यू या संकल्पनेचा निर्देश होतो असेही म्हणता येणार नाही. कारण संक-ल्पनेला स्पष्ट निर्देश नसतो. म्हणजे मृत्यू हे निर्देश-चिन्हही नाही. मात्र एखाद्याच्या मरणातून मृत्यूबाबत अनुमान करता येते. मृत्यू या संकल्पनेबाबत अंदाज बांधता येतो. जेव्हा चिह्न आणि विषयवस्तू यांचा संबंध असा तर्कबद्ध असतो, ध्वनित होणारा असतो तेव्हा ते चिह्न प्रतिक-चिह्न असते. मृत्यूची सार्थकता ही विश्रामच्या, नरसूच्या मरणांतून प्रतीत होते. मृत्यूची विदारकता जुलाली, गंगा, जनापाची बायको यांच्या आत्मघातांतून प्रतीत होते.

प्रतीक-चिह्नाच्या बाबत अर्थ लावण्याची तिसरी पायरी विशेष महत्त्वाची असते. मृत्यू या प्रतीकाचा तात्कालिक अर्थ जीवनक्रमाचा शेवट एवढाच लागतो. सामाजिक कार्यात भाग घेणारा नरसू पोलिसाच्या गोळीने मरतो तर शेतावर राबणारा एकमार्गी जनापा मानीच्या जाळ्यात फसून तिच्या मुंबईवाल्या जाराकडून प्रार्थना करतानाच मारला जातो. प्रेमविव्हळ झालेला अनंता काय किंवा प्रेमपूर्ती झालेला बजापा काय मृत्यू या सर्वांना एकाच मापाने मोजतो. पात्राचे कादंबरीतून वास्तव्य संपणे हे मृत्यूचे प्रमुख काम आहे; तो त्याचा अर्थ आहे.

पण प्रतीक-चिह्नाला एक स्वयंप्रेरित अर्थही प्राप्त होतो. मृत्यू हे प्रतीक-चिह्न विभिन्न भावनांचे उद्दीपन करते. म्हणून ते सूचक-चिह्नही आहे. साहित्यातील चिह्नांची अर्थसूचकता ही एकपदरी नसते. त्याची पार्श्वभूमी, त्याची विषयवस्तू आणि त्याचा अर्थ हे




परस्परावलंबी पण बदलते असू शकतात. किंबहुना तसे ते असण्यातच साहित्याचे साहित्यपण असते.

पेंडशांच्या मृत्यू या प्रतीकातून अतार्किक पण भावनेला पटणारा असा काव्यात्म न्याय प्रत्ययास येतो का? याचे उत्तर नकारात्मक द्यावे लागेल. अनंताच्या मरणात कोणताही न्याय नाही. गंगाच्या आत्महत्येत असलाच तर अन्याय आहे. प्रत्येकाच्या जीवनाचा झाडा घेण्याची लेखक म्हणून पेंडशांची प्रवृत्ती नाही. या अर्थाने ते अधिक वास्तववादी आहेत.

प्रदीर्घ कादंबरीतील काही पात्रे काही काळानंतर काहीतरी कारणांनी मरणारच. त्यात विशेष काही नाही. या मरणांवरील भाष्यात लेखक आपल्या भावना, आपले मूल्यांकन कळत-नकळत व्यक्त करणार. त्यातही विशेष काही नाही. पण हे सरावाचे आणि एक प्रकारे अपेक्षित असे अर्थ बाजूला ठेवले की मृत्यू या प्रतीकाची काही खास वैशिष्टये नजरेत भरतात.

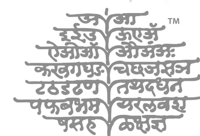
पेंडसे हे पात्राच्या मृत्यूचे निवेदन फार चटकन करतात. दादा खोत आणि बजापा यांचे अपवाद वगळता पात्रांच्या लैंगिक व्यवहाराचीही वर्णने पेंडसे विस्ताराने करत नाहीत. बजापाचे शौर्य आणि जुलालीविषयीची त्याची ओढ, चिमापाची लैंगिक भूक, नरसूची निराशा यांतही पेंडसे फार खोलात जात नाहीत. त्यामुळेच भावनांची उत्कटता अभावानेच आढळते. एखाद्या जीवनाभोवती अनेक रिंगणे घालायची पण त्याला स्पर्श मात्र करायचा नाही या प्रकारची बिलगता, हा तुटकपणा पेंडशांच्या लेखनात आढळतो. मृत्यू हे एखाद्याचा सर्वकष विचार करण्याचे अखेरचे आणि लेखनतंत्राच्या दृष्टीने सोयीचे स्थान. पण येथेही पेंडसे अलिप्त राहतात. या कादंबरीतील सर्वच पात्रांचे मृत्यू चटकन वृत्तान्तरूपात नोंदवले जातात आणि गोदा, गणेशशास्त्री यांचा अपवाद वगळता त्यांवर भाष्यही होत नाही. पात्राच्या मनोवास्तवाला स्पर्श न करणारा हा लेखक मृत्यूला वेगवेगळ्या अंगांनी भिडू शकत नाही. मृत्यू या प्रतीकाचा हा खुरटेपणा फक्त जड वास्तव आणि काही अंशी तार्किक विवेचन याला चिकटून राहण्याचा परिणाम आहे.

पेंडशांच्या लेखनात भावनोत्कटता नाही, तसाच विशिष्ट विचारधारांवर आधारलेला बौद्धिक दृष्टिकोणही नाही. म्हणूनच स्थान, विभूतिपूजा, उदात्तीकरण, देव-देवतांचे उपचार यांसारख्या गोष्टी ते सहजपणे आणतात. राजकीय आणि सामाजिक जीवनाशी पात्रांची व्यक्तिगत आयुष्ये जोडण्याचा ते प्रयत्न करतात. पण तत्कालीन सामाजिक, राजकीय स्थितीबाबत त्यांची स्वतःचीच भूमिका अतिशय जुजबी, वृत्तपत्रीय छापाची असल्यामुळे व्यक्तिजीवन आणि सांस्कृतिक जीवन यांचे परस्परसंबंध ते दाखवू शकत नाहीत. वाड्याकडे अपेक्षेने पाहणारी माणसे आणि वाडा जळताना काहीही न करणारी माणसे सारखीच मख्ख आहेत. रामाच्या पालखीच्या वेळी राजकीय हेतूने प्रेरित झालेला समाज गांधीवधानंतर इतका कसा बदलला याचे आश्चर्य वाटण्याइतका ढोबळपणा या सामाजिक चित्रणात आहे. प्रश्न असा पडतो की मग या कादंबरीत आहे तरी काय ? तर व्यक्तींची व्यवहारातील व्यक्ती म्हणून दिसणारी स्पंदने. ही स्पंदने प्रामुख्याने धनप्राप्ती, प्रतिष्ठाप्राप्ती आणि चोरट्या पण निलाजऱ्या वैषयिक सुखाबाबतची. म्हणूनच विश्रामसारखे या तीनही विषयांना गैरसोयीचे असणारे पात्र हे दुरून पूजले जाते; या तीनही बाबतीत संपूर्ण दुर्लक्ष केल्याने ताईचे पात्र हे एकसुरी राहते. आणि या तीन विषयांचे विस्तृतपणे रेखाटन झाले की तावडतोब मृत्यूची योजना करून ते पात्र बाजूस टाकले जाते. अर्थ आणि काम यांचा व्यावहारिक हिशोब मांडताना मृत्यू हा केवळ खाते बंद करण्याच्या उपचारापुरता वापरला जातो. पेंडशांच्या कादंबरीतील मृत्यू हे त्यांच्या लेखन-मर्यादेचे प्रतीक आहे.

× × ×

खोतांचा तुंबाडातला वाडा हेही मृत्यूप्रमाणे कादंबरीतील एक प्रतीक आहे. कादंबरीच्या सुरुवातीपासूनच या वाड्याचा दबदबा आहे. या वाड्याविषयी पेंडसे लिहितात :

> ‘ती वास्तू सामान्य नव्हती. ग्रामस्थांचं ते श्रद्धास्थान होतं. तुंबाडातील बांधली गेलेली ती पहिली वास्तू. साक्षात मोरयाने बांधली. तिथे त्याचे वास्तव्य होते ही त्यांची श्रद्धा. ह्या वास्तुदेवतेचे आशीर्वाद आपल्या पाठीशी असावेत, ही मनात रुतलेली इच्छा. तेथील माणसांविषयी लोक वेळोवेळी बरंवाईट बोलत आले; पण त्या वास्तुपुढे नतमस्तक झाले. गावाच्या प्रतिष्ठेचे ते प्रतीक होते. एक काळ असा होता, ‘खोतांकडे होतो’, ‘तुंबाडकरांकडे गेलो’ असा उल्लेख झाला नाही– ‘वाड्यावर गेलो होतो’ असं म्हणत. अन्य उल्लेख म्हणजे वास्तूचा अवमान अशी भावना.’ (पृ. १३४७)





एक स्वयंपाकघर सोडले तर वाड्याची पडवी, अंगण, वरचा हॉल, टेंभुर्णीची खोली, गोठा वगैरे स्थानांचा कादंबरीत पुन्हा पुन्हा उल्लेख होऊन त्याची रचना आपोआप मनात ठसते. मोरयाने बांधलेली ही वास्तू, भिकाजीपंताने गाजवलेली ही वास्तू, गावाचे अधिकाराचे आणि संपत्तीचे केंद्रस्थान होते. दादा खोतापासून तिला उतरती कळा लागली. गोदा व गणेशशास्त्र्यांनी पुन्हा तिची शान वाढवली. बजापाने तिला नवश्रीमंती आणली. मुलगा आणि पुतण्याचे आघात सोसत चिमापाने ती तगवण्याचा प्रयत्न केला. दादा खोत ते चिमापा, गोदा ते ताई या पिढीच्या जीवनातील चढउतार या वास्तूलाही भोवले. या वाड्याचा हा जीवनक्रम म्हणजे कोकणातील ब्राह्मणवर्गातील आर्थिक सत्ताधारी अशा कुटुंबाची कहाणी आहे. लेखकाचे प्रेम आहे, ते या सामाजिक-आर्थिक व्यवस्थेवर. म्हणूनच या व्यवस्थेतील माणसांचे छोटे छोटे पराक्रम फार उंचीवर नेले जातात. वैद्यकीय सेवा देणारा एक शास्त्री गावाचा देव बनतो; त्याच्याभोवती थोरपणाचे वलय निर्माण केले जाते. व्यावहारिक दृष्टचा पुरुषवेश्या असणारा बजापा सरदार ठरतो. व्यावहारिक शहाणपण असलेली ताई मूर्तिमंत पुण्याई ठरते. पण या माणसांचा खुजेपणा, यांच्या लैंगिक विकृती, यांचा बेरकीपणा या गोष्टीही लेखक विसरत नाही. जमेल तेथे गुणांचे केवळ वर्ग-प्रेमापोटी उदात्तीकरण करायचे आणि दोषांचे चित्रण करताना व्यावहारिक वास्तवाचा आभास निर्माण करायचा असे लेखकाचे एक सूत्र दिसते. या पिढीच्या कहाणीतील बहुसंख्य प्रसंग व्यक्तिगत महत्त्वाचे आहेत; त्यांना मोठ्या सामाजिक, राजकीय वास्तवाचा संदर्भ नाही. त्यामुळे हे व्यक्तिविशेष देऊन झाल्यावर पूर्णविराम येतो तो मृत्यूमुळे. मृत्यू ही एक चित्रण संपवून दुसऱ्या चित्रणाला हात घालण्याची सोयीची क्लृप्ती आहे. व्यक्तीच्या मृत्यूपेक्षा लेखकाला खंत आहे ती या विशिष्ट जीवनमान सुरक्षितपणे जगणाऱ्या वर्गाच्या अस्ताची. वाड्याचे जळणे हे या वर्गाच्या, या परंपरेने शोषण करून सधन बनलेल्या व्यवस्थेच्या मृत्यूचे प्रतीक आहे. लेखकाच्या मनातल्या या दुःखाला तो परत सार्वजनिक स्वरूप देण्याचा प्रयत्न करतो :

> 'वाड्यावर आजवर घडलेल्या पापपुण्याला एकाच मापाने अडती जोखीत होता. वाड्याच्या पुण्याईची त्याला फिकीर नव्हती. ओटीच्या उंबऱ्यावर त्या पुण्याईचा कोळसा झाला होता. तो मानवी देह होता. 'ताई' ह्या नावानं त्या पुण्याईला सगळे तुंबाड मुजरा करीत होतं; ह्याचा मागमूसही तिथे नव्हता. इतर कोळशासारखाच तोही कोळसाच झाला.
>
> चार दिवस वाडा जळत होता. अखेरपर्यंत मृत्यूला तोंड देत होता. काही भागांपुढे शेवटी अग्नीने हात टेकले. त्यांना भस्मसात करण्याचा नाद सोडला.
>
> अग्निदेव निघून गेल्यावर जे राहिलं ते भेसूर होतं. सगळं काळंठिक्कर पडलेलं. अर्धवट जळालेल्या भिंती, अखेरपर्यंत मृत्यूशी झुंज देऊन स्वतः विद्रूप झालेली बहालं– मृत्यूने अवकाशात कोरलेलं ते भेसूर लेणं उरात धडकी भरवीत होतं.
>
> ते पाह्यला सारं तुंबाड लोटलं होतं. तालुक्यापासून लोक तुंबाडला लोटत होते. चारशे वर्षांच्या इतिहासाचा झालेला कोळसा पाहून रडत होते.' (पृ. १३४८-४९)

हे रडणं लोकांचं नाही; असण्याचं कारणही नाही. स्वतःच्या संवेदनेला लेखकाने चढवलेला हा मुलामा आहे. व्यक्तीच्या मृत्यूचे वर्णन अतिशय त्रोटकपणे करणारा हा लेखक वाड्याचा मृत्यू मात्र विस्ताराने सांगतो. या दोन प्रतीकांतील हे अंतर लेखकाच्या मनोभूमिकेशी संबद्ध आहे.

वाड्याच्या मृत्यूच्या वर्णनातून स्पष्ट होणाऱ्या लेखकाच्या ग्रामीण भागातील श्रीमंत, ऐदी, शोषणकर्त्या ब्राह्मणवर्गावरील प्रेमाचे आणखी दोन पुरावे मृत्यू या प्रतीकाचा अर्थ लावताना मिळतात. गोदा, शास्त्री, नरसू, विश्राम, ताई, बजापा, चिमापा या पात्रांच्या जीवनक्रमात फक्त व्यावहारिक पातळीवरचे चढउतार दाखवले जातात. त्यांच्या मनोविकासाचा कुठेच संदर्भ येत नाही. सासरहून परत आलेली ताई मरेपर्यंत 'ताई' च राहते. मरतेसमयी आणि मरणापूर्वी ही पात्रे जशीच्या तशीच राहतात. किंबहुना व्यावहारिक पातळीवरील प्रसंगांना फक्त वेग आहे, थोडा आवाका आहे, पण परिपूर्णता नाही. वखारीत चिमापा काय करतो, अवाढव्य पसाऱ्यात नरसू कसा वावरतो, बजापा-जुलालीचे भावसंबंध अशा गोष्टींचा कादंबरीत साधा उल्लेखही नाही. याचे कारण खऱ्या अर्थाने लेखकाला या व्यक्तींच्या जीवनात





व्यक्तिजीवन म्हणून रस नाही. दादा खोत ते चिमापा या अंतरात अनेक राजकीय, सामाजिक बदल झाले. ब्रिटिशांचे राज्य, त्यांचे शासन, भारतीय असंतोषाचा जन्म, गांधींची चळवळ वगैरे गोष्टींचा पेंडसे उल्लेख करतात. पण या बदलत्या परिस्थितीचे ओरखडे पात्रांवर उठत नाहीत. ती परिस्थिती फक्त मृत्यू घडवून आणून चित्रणाचाच शेवट करते. ब्रिटिश कायद्याखाली खोत मरतो; स्वातंत्र्यचळवळी नरसू आणि विश्रामचा बळी घेतात; गांधीवधानंतर झालेल्या सामाजिक उलथा-पालथीत ताई आणि भिकापा संपतात. व्यक्तींचा मृत्यू हा एकमेव परिणाम या सामाजिक, राजकीय परिस्थितीचा परिणाम म्हणून येतो. पण त्या व्यक्तींच्या मनोधारणेत–अगदी गांधीवादी नरसूच्या मनोधारणेतही–काडी-चाही फरक पडत नाही. व्यक्तींचा जसा विकास नाही तसे त्यांचे अधःपतनही होत नाही. १८०० ते १९४८ पर्यंतचा दीडशे वर्षांचा काळ हा ब्राह्मणवर्गाच्या उन्नतीचा काळ होता. या वर्गाविषयीची प्रेमभावना व्यक्त कर-ताना, या व्यवस्थेविषयीचे एक प्रकारचे आकर्षण व्यक्त करताना लेखक हा वर्ग वास्तवापासून अलग करतो. त्याला एक 'गेले ते दिन' या प्रकारच्या हुरहुरीचे कोंदण तयार करतो. त्यामुळे त्यातल्या व्यक्तीपेक्षा ती व्यवस्था हे त्याचे लक्ष्य बनते. व्यक्तींचा मृत्यू हा एक नैसर्गिक, अटळ भाग म्हणून स्वीकारला जातो. पण या वर्गाच्या अस्ताविषयीची खंत वाड्याच्या मृत्यूच्या वर्णनात उफाळून बाहेर येते.

× × ×

पर्सच्या दृष्टीने भावना ही एक प्रकारचे, अगदी असंस्कारित म्हणून प्राथमिक स्वरूपाचे, सिद्धान्तन आहे. बाह्य जगातल्या कोणत्याही वस्तूबाबत भावनिक प्रतिसाद हा आद्य प्रतिसाद. बुद्धी किंवा तर्क त्यानंतर येतो. अर्थ लावण्याच्या प्रक्रियेत, जसजसा बुद्धीचा वापर वाढतो तसतसे भावनेचे स्थान दुय्यम बनते. धरण फुटले म्हणून सैरावैरा पळणारे लोक हे भीती या भाव-नेच्या आधाराने वर्तन करतात. पण फुटायला नदीवर धरणच नाही, त्यामुळे वाढणारे पाणी पावसाचे आहे, त्यामुळे घबराट पसरण्याचे कारण नाही असा विचार करून न पळणारे लोक हे बुद्धिजन्य सिद्धान्तनाचा आधार घेतात. कोणता माणूस केव्हा कशाचा आधार घेईल हे सांगता येत नाही. उदाहरणार्थ, पानशेत धरण फुटल्याच्या दुसऱ्या दिवशी पुन्हा धरण फुटले या भीतीने अनेक विचारवंत, लेखक, कवी, बुद्धिवादी पुण्यात पळत होतेच.

म्हणजे बुद्धी किंवा तर्क भावनेला बाजूला सारू शकत असला तरी त्याचा वापर भावनेसारखा प्रथम-स्थानाचा आणि सहज असा नसतो. विज्ञानाने साहि-त्याचे प्रयोजन संपेल ही विसाव्या शतकाच्या पूर्वार्धा-तील आशा दोन कारणांनी भाबडी होती. एक, भावनेचे प्राथमिकत्व नाकारता येत नाही. दोन, सर्वच मानवी व्यवहाराचे स्पष्टीकरण देण्याइतपत विज्ञान प्रगल्भ नाही.

साहित्यातील प्रतिक्रिया, अपेक्षित प्रतिसाद हे अनेकदा आणि प्रामुख्याने भावनिक स्वरूपाचे असतात. साहित्य-निर्मितीत बुद्धीला स्थान नाही किंवा साहित्य-समीक्षेत तार्किक विचाराला स्थान नाही असा याचा अर्थ नाही. तोही एक भाबडेपणाच होईल. पण साहित्य-कार हा अर्थदायी मानला तर त्याच्या अर्थ लावण्याच्या प्रक्रियेमागचे सिद्धान्तन हे भावनिक स्वरूपाचे असते हे लक्षात घ्यावयास हवे. बाहेरचे जग आणि साहित्य-कार यांच्या संदर्भात साहित्यकृती हेच एक चिह्न बनते.

'तुंबाडचे खोत' ही कादंबरी पेंडशांची जमीनधारी सधन, सत्ताधारी ब्राह्मणवर्गाच्या कौटुंबिक व्यवस्थेबाबत आणि जीवनपद्धतीबाबत आवड व्यक्त करणारे चिह्न आहे. 'गारंबीचा बापू', 'यशोदा' या कादंबऱ्यांतील, चिह्नेही याच प्रकारची. ही सर्व प्रतीक-चिह्ने आहेत. या जीवनपद्धतीतील माणसांचे लैंगिक व्यवहार, जन्मकथा, भौगोलिक परिसराचे स्थानमाहात्म्य या गोष्टींवर लेख-काचे विशेष लक्ष असते. या जीवनपद्धतीतून दिसणारी जीवनमूल्ये लेखकाची स्वतःची असतील-नसतील; पण त्याकडे लेखकाचे प्रामुख्याने लक्ष्य आहे हे नाकारता येणार नाही. मात्र या जीवनपद्धतीतून लेखक काही सिद्धान्तन करतो, सोप्या भाषेत सांगायचे तर जीवन-विषयक दृष्टिकोण मांडतो असे दिसत नाही. लेखकाला तो नसेल किंवा या प्रतीक-चिह्नांचे अर्थसूचन त्या प्रकारचे करण्याचा त्याचा हेतू नसेल. कारण काहीही असले तरी एक गोष्ट स्पष्ट होते. मृत्यू हे प्रतीक या दोनही कारणांना सोयीचे आहे. वाचक म्हणून या प्रतीकाचा अर्थ एवढाच लागतो.



अनुक्रमणिका

‘ वाटापळवाटा ’ विषयी थोडेसे–

दत्ता भगत

‘ वाटापळवाटा ’ हे माझं तिसरं नाटक. थिएटर अकादमी, पुणे, ह्या संस्थेनं काही नाटककारांची निवड केली. विषयाचं आणि अभिव्यक्तीपद्धतीचं पूर्ण स्वातंत्र्य दिलं. एक वर्षाचा कालावधी लेखनासाठी दिला. त्या मुदतीत मी हे नाटक लिहिलं. कार्यशाळेत निवड झाली नसती तरी मी हे नाटक लिहिलं असतं; पण कदाचित आणखी काही वर्षांनंतर लिहिलं असतं. नाटक लिहिण्या-ऐवजी कदाचित कादंबरीही लिहिली असती. कारण माझ्यासाठी वाङ्मयप्रकारापेक्षा त्या नाटकातील विषय मला अधिक अस्वस्थ करणारा होता. कार्यशाळेत निवड झाल्यामुळे मात्र मी हा विषय नाटक याच प्रकारातून मांडला पाहिजे असा निर्णय घेतला.

प्रसिद्धीचं वलय असणाऱ्या व्यक्तींच्या मेळ्यात नवागताला काहीसं बुजल्यासारखं, दडपल्यासारखं वाटतं. मुलाखत घेणाऱ्यांत सर्वश्री विजय तेंडूलकर, जब्बार पटेल, मोहन आगाशे, सतीश आळेकर ह्यांसारखे कलावंत होते. त्यामुळं माझ्याही मनावर दडपण होतंच. पण प्रसिद्धीचं प्रखर वलय असणाऱ्या महाराष्ट्र पातळी-वरच्या एका व्यक्तीचा सहवास मला एवढा जवळून लाभलेला होता की त्यामुळं प्रसिद्धी असणाऱ्या व्यक्ती ह्या आपल्यासारख्याच गुणदोष असणाऱ्या असतात ह्याबद्दल माझं मन निःशंक होतं. त्यामुळं मुलाखत देताना पवित्रा घेण्याची, पोजिंगची किंवा अकारण प्रतिक्रियावादी होण्याची मला आवश्यकता वाटली नाही. कार्यशाळेत माझी निवड होईल ह्याचा मला, मुळीच आत्मविश्वास नव्हता. पण एवढ्यासाठी कुठ-ल्याही प्रश्नाचं उत्तर बेपर्वाईनं देणं माझ्या स्वभावात बसण्यासारखं नव्हतं. आपल्या न्यूनगंडाला झाकून टाक-ण्याच्या प्रयत्नातून माणसं बेपर्वाईनं उत्तर देऊ लागतात. मी अतिशय जबाबदारीनं उत्तरं दिली. आयुष्यात कोण-त्याही संधीला जबाबदारीनं सामोरे जाण्यात मला खूप काही शिकायला मिळालं आहे. मी दिलेली उत्तरं कदाचित मुलाखतकारांना पटणारीही वाटली नसतील, पण ती बेपर्वाईची नाहीत हे पटले असेल. माझ्या उत्त-राची भाषा सौम्य होती. संयमी भाषेत माणसं हवं तर अत्यंत असभ्य बोलू शकतात, असंस्कृत बोलू शकतात, हिंस्र बोलू शकतात किंवा आपला रागलोभ पुरेशा तीव्रतेनं व्यक्त करू शकतात ह्यावर माझा ठाम विश्वास आहे. त्यामुळं भाषेचा शिवराळपणा मला टूम म्हणून-सुद्धा आवडत नाही. कदाचित हा माझ्यावर झालेला संस्कार मध्यमवर्गीय असेल. पण त्यामुळं माझं कुठलंही नुकसान झालंय असं मला वाटत नाही. कदाचित ह्या दोन कारणांमुळं माझी निवड झाली असेल.

निवड झाल्यानंतर पाच-सहा महिने मी एक अक्षरही लिहू शकलो नाही. सतीश आळेकरांचा मात्र लकडा चालू होता. नाटक लिहून झालं त्याला सतीश आळेकरांचा पत्रव्यवहार बराचसा कारणीभूत आहे.

कार्यशाळेत नाटक वाचलं. अत्यंत निवडक अशा रसिकांसमोर ते वाचलं गेलं. बरीच चर्चा झाली. पण बव्हंशी सगळ्यांना माझं हे नाटक आवडलं होतं असाच सूर होता. पुढच्या वर्षी प्रयोग. ह्या नाटकाचा दिग्दर्शक सुधीर मुंगी. माझा थिएटर अकादमीशी संबंध येण्यापूर्वीचा मित्र. त्यानं माझं ‘खेळिया’ बसवलं होतं. ‘आवर्त’ चे बरेच प्रयोग केले होते. म्हणून हे नाटक बसवताना त्याच्याशी खूप मोकळेपणानं चर्चा करू शकलो लौकिक जीवनात तो कोणत्या विचार-सरणीचा आहे ह्याची मला पुरेशी कल्पना नाही. पण नाटक ह्या प्रकारावर प्रेम करणारा तो एक चांगला दिग्दर्शक आहे असा माझा अनुभव आहे. माझ्या नाटकाच्या पहिल्या प्रयोगावर खूप चर्चा झाली. त्यानंतरही त्याच्याबद्दलचं माझं मत कायम आहे.

पहिल्या प्रयोगाच्या दिवशी मात्र मी बराच धास्तावलो होतो. माझ्या सोबत आबा (भि. शि. शिंदे) होते. आठ-नऊ रांगा सोडून मागे बसलो होतो. ते मला सतत धीर देत होते.

मी धास्तावलो होतो ह्या विधानाचं थोडं स्पष्टी-करण करणं आवश्यक आहे असं मला वाटतं. लेखकाला बाह्य प्रलोभनाचा मोह पडता कामा नये असं म्हटलं जातं. हे तत्त्वतः बरोबर असेल, नव्हे आहेही. पण प्रत्यक्षात अशी प्रलोभनं टाळू शकणारा लेखक अस्ति-

त्वात असू शकेल ह्यावर माझा विश्वास बसत नाही. तेव्हा तत्त्वत: बरोबर वाटणारी ही भूमिका दांभिकतेला जन्म देते असे मला वाटते. कलावादी समीक्षेत असा दांभिकतेचा कचरा खूप आहे. आपणाला आणि आपल्या नाटकाला रसिकांनी चांगलं म्हणावं असं लेखकाला वाटतच असतं. त्यातून मग तो तडजोडी करू लागतो. कधी कधी नको त्या तडजोडी करू लागतो. म्हणून माझ्यापुरते मी काही निर्णय घेतले आहेत. प्रलोभनांची यादी करावी. आशयाला मारक प्रलोभनं वगळावीत, पूरक प्रलोभनं स्वीकारावीत. रसिकांनी आपणाला भाषाप्रभू म्हणावं, चिंतक म्हणावं असं एखाद्या लेखकाला वाटणं अस्वाभाविक नाही. मलाही असं कुठंतरी वाटतच असणार. त्यात मी दलित लेखक. शिवाय जन्मदलित. त्यामुळं सवर्ण रसिकांनी मी फार संयमी वगैरे लिहितो असं म्हणावं असं वाटणं तर अगदीच स्वाभाविक आहे. ह्या प्रलोभनासाठी काही तडजोडी करणं ह्यासारखं भयंकर अनैतिक दुसरं काही नाही असं माझं मत. त्यामुळं इथं मी माझ्यापुरता अत्यंत स्पष्ट होतो. ह्याच मुद्द्याची दुसरीही एक बाजू आहे. मी ज्या कुणा दलितांचा, शोषितांचा प्रतिनिधी आहे त्यांना आवडणारं असंच लेखन केलं पाहिजे, म्हणजे मग disown होण्याची भीती नाही हेही दडपण मी कटाक्षानं दूर ठेवलं होतं. त्यामुळे माझ्या नाटकातला आशय कोणाच्या सोयीचा अगर कोणाच्या गैरसोयीचा ठरणार आहे ह्या भीतीनं मी धास्तावलो नव्हतो.

मी धास्तावलो होतो तो निराळ्या कारणासाठी.

माझ्या नाटकाचं दिग्दर्शकानं दिलेलं नाव ' वाटा-पळवाटा '. माझं स्वतःचं वेगळं. नाटकाचं वाचन 'सखेद सादर करीत आहे ' ह्या मी दिलेल्या नावानं झालं. जे सादर करण्यात मला खेद वाटत होता, तीव्र दुःख झालं होतं ते माझं दुःख रसिकांना खरं वाटावं एवढीच माझी माफक अपेक्षा होती. टिळक स्मारकमध्ये बसलेला प्रेक्षक रसिक आहे ह्याबद्दल मला खात्री होती. पण त्याच्या रसिकतेवर नाही म्हटलं तरी काही पूर्वग्रहांचे स्तर आहेत ह्याबद्दलही मी निःशंक होतो. ' दलित नाटक ' ह्या संज्ञेमुळं निर्माण झालेला पूर्वग्रह, दलित -सवर्णांच्या ताणतणावांमुळे निर्माण झालेला पूर्वग्रह, त्यानं पाहिलेल्या किंवा वर्तमानपत्रातील चर्चा वाचून दलित रंगभूमीबद्दल त्याच्या मनात असलेले पूर्वग्रह आपल्या नाटकातील आशय पोचवताना अडसर तर ठरणार नाहीत ना, अशी एक भीती मनात होती. अधिक काटेकोरपणे बोलायचं तर माझं हे नाटक पाहताना रसिकांच्या मनातले हे सर्व पूर्वग्रह गळून पडावेत, नाटक त्यांच्या मनाला भिडावं अशी अभिव्यक्तीची ताकद आलीय का ? ह्या प्रश्नानं मी धास्तावलो होतो. आणि ह्याहीपेक्षा अधिक धास्तावलो होतो तो ह्यासाठी की, नाटक पडलंच तर माणसं नाटकातल्या विषयाबद्दल असणाऱ्या ममत्वापोटी आपुलकीचा आव आणीत तोंडदेखली स्तुती करतील ह्यासाठी. कितीही सांगून झालं तरी मला त्यात आणखी काही सांगायचंय, ते सुटून गेलंय हे सतत वाटत होतं. आवांना हा माझ्या मनातला कुठलाच संदर्भ माहीत नव्हता. त्यांच्या समोर त्यांनी वाचून काढलेलं नाटक होतं, तेवढ्या आधारे नाटक चांगलं होईल असा आत्मविश्वास त्यांना वाटत होता. म्हणून ते मला धीर देत होते. अखेर त्यांचाच आत्मविश्वास खरा ठरला. रसिकांना नाटक आवडलं. मीही सुखावलो.

प्रयोगाच्या दुसऱ्या दिवशी नाटकावर खूप चर्चा झाली. नाटचवाचनाच्या वेळी जसा अत्यंत निवडक रसिक चर्चेत सहभागी झालेला होता, तसाच अत्यंत निवडक रसिक प्रयोगावरील चर्चेला उपस्थित होता. चर्चेत मात्र मी मुळीच धास्तावलेला नव्हतो. नाटकातल्या ज्या दोषांची चर्चा झाली, ते समजूनउमजून मी पत्करले होते. त्यामुळं मला वाईट वाटण्याचं काहीच कारण नव्हतं. नाटकाची रचना कौटुंबिक आहे आणि भाषा व्यवसायिक नाटकाला जवळ जाणारी आहे असं म्हटलं गेलं. ह्या दोन्ही गोष्टी मी हेतुतः स्वीकारल्या होत्या.

त्यानंतर नाटक टी. व्ही. वर आलं. असंख्य प्रेक्षकांना ते आवडलं. नाटक टी. व्ही. वर आलं त्या दिवशी रात्री अकरापर्यंत मित्र आणि परिचित घरी येऊन माझं अभिनंदन करीत होते. नाटक आवडल्याचा त्यांना जसा आनंद झाला होता, तसाच नांदेडच्या माणसाचं आणि आपल्या मित्राचं नाटक टी. व्ही. वर झालं असा आपलेपणाचाही पदर त्यात होता. तीनचार दिवसांनंतर महाराष्ट्राच्या कानाकोपऱ्यांतून पत्रं आली. हा मात्र मला सुखद धक्का होता. सर्वसामान्य प्रेक्षकांनाही माझं नाटक इतकं आवडेल, असं मला मुळीच वाटलं नव्हतं. मला वाटतं, नाटकाच्या कार्यशाळेत नाटकाच्या ज्या दोषांवर चर्चा झाली, त्या दोषांमुळंच मला काय सांगायचं हे सर्वसामान्य प्रेक्षकांपर्यंत पोचू शकलं असावं.

इथं आठवण झाली म्हणून सांगतो. माझी आवर्त ही एकांकिका अनेकांना आवडली. तिला नाट्यदर्पण मानचिन्ह मिळालं. त्या संग्रहाला राज्यपुरस्कार मिळाला. औरंगाबादच्या दलित थिएटरनं तिचे देखणे प्रयोग केले. ह्याच एकांकिकेमुळं माझा पुण्याच्या ड्रॉपर्सशी संबंध आला. माझा आणि पं. सत्यदेव दुबे ह्यांचा अजून प्रत्यक्ष परिचय नाही. पण त्यांनाही ही एकांकिका खूप आवडली असे कळले. त्यांच्या ज्युनियर ग्रुपने ती हिंदीत सादर केली. नंदिता अर्स ह्या दिग्दर्शिकेची स्तुती वृत्तपत्रात वाचायला मिळाली. पण 'आवर्त' मुळं मिळालेली आनंदाची ही नशा एके दिवशी खाडकन उतरली.

'आवर्त' चा कालपट खूप मोठा आहे. एकांकिकेसारख्या लहानशा फॉर्ममध्ये हा कालपट बसवता यावा ह्यासाठी मी तमाशा आणि दिंडी ह्या लोककलाप्रकारांचा तंत्र म्हणून उपयोग करून घेतला आहे. असाच कुठंतरी भाषणासाठी गेलो होतो. तेव्हा 'आवर्त'चा प्रयोग पाहिलेल्या एका दलित प्रेक्षकानं मला प्रश्न विचारला, 'आपण तर भजन, कीर्तन सर्व काही सोडून दिलंय, मग तुमच्या नाटकातून आम्हाला पुनः तुम्ही तेच का दाखवत आहात ?' मला हा प्रश्न अंतमुर्ख होण्याइतका महत्त्वाचा वाटला. मला जे सांगायचं ते काहीसं गुंतागुंतीचं. त्यात ज्या प्रेक्षकांसमोर ते सादर करायचं, त्यांची willing suspense of disbelief ची शक्ती जर मर्यादित असेल तर रचनेसाठी बालबोध चौकट स्वीकारणं काय वाईट? माझ्या दृष्टीनं मी काय सांगतो हेच अधिक महत्त्वाचं आहे. त्यामुळंच कदाचित मी कौटुंबिक नाटकांची चौकट निवडली असावी. पुण्यामुंबईचा प्रेक्षक सोडला तर ही बालबोध चौकट महाराष्ट्रभर विखुरलेल्या प्रेक्षकांना आकलनास सोपी जाणार. नाहीतरी माझी मूळ भूमिका नाटककाराची नाहीच. भाषणातून मांडलेले विचार लोकांना अरुचकर वाटत होते म्हणून मी हा नाटकाचा मार्ग स्वीकारला. मग हीही तडजोड स्वीकारणं माझ्या मूळ भूमिकेशी सुसंगतच होत. मी हे मोकळेपणानं सांगतो आहे, त्यामुळं 'बोधवादी' लेखक म्हणून मला कुणी हिणविण्याचा प्रयत्न करील. पण हे हिणवलं जाणं मी हेतुतः पत्करलेलं असल्यामुळं मला दुःख होण्याचं काहीच कारण नाही.

'वाटापळवाटा' नाटक आवडलं अशी प्रतिक्रिया व्यक्त करणारांमध्ये सवर्ण आहेत, दलित आहेत. सुशिक्षित आहेत, अडाणी आहेत. खास नाटकाचा म्हणून जो प्रेक्षक आहे त्यातील काहीजण आहेत तसे नाटक कधी फारसं न पाहणारेही आहेत. शिवाय आंबेडकरवादी आहेत तसे आर. एस. एस. चेही लोक आहेत. वर्तमानातल्या एखाद्या प्रश्नांवर नाटक लिहिलं तर एवढ्या भिन्न स्तरांतल्या प्रेक्षकांना ते एकाच वेळी का आवडावं, हा माझ्या मनात निर्माण झालेला प्रश्न आहे. त्यामुळं नाटक आवडलं म्हणून पत्र पाठविणारांचं म्हणणं मी काळजीपूर्वक वाचलंय. प्रतिक्रिया व्यक्त करणारांना नाटकात काय आवडलं हे विचारून त्यांचंही मत मनात नोंदवून घेतलंय. सगळ्यांनीच खूष व्हावं अशा वैचारिक तडजोडी असतील तर लेखन भोंगळ समजायला हरकत नाही. सर्वधर्मसमभावाची कल्पना मला नेहमीच भोंगळ वाटत आली आहे. अशा स्वरूपाची कोणतीही तडजोड मी माझ्या नाटकात केलेली नाही, असं मला वाटतं. म्हणूनच नाटक आवडलं म्हणणाऱ्यांनी अधिक खोलात गेल्यानंतर त्यांना खटकलेला भागही सांगितला. तो मला महत्त्वाचा वाटतो. उदा., हेमाचं पूजा करणं अनेकांना आवडलं नाही. अर्जुन आणि सोनलचं लग्न का लावलं नाहीत, असा प्रश्न काही पत्रलेखकांनी विचारला. काकांचा मृत्यू नाटककाराने आधीच ठरवून टाकला असावा, असं एकाचं विधान आहे. अर्जुनचा जामीन घ्यायला निघालेला प्राध्यापक म्हणजे दलित चळवळीतील आक्रमक शक्तींचा विजय आहे, असं काहींना वाटलं. काहींना माझा प्राध्यापक कार्यकर्ता असल्याचा आव आणणारा निष्क्रिय विचारवंत आहे, असं वाटलं. ह्या सर्वच प्रतिक्रिया मला महत्त्वाच्या वाटतात. ह्या प्रतिक्रिया केवळ नाटकाबाबत आहेत असं नाही, तर प्रत्यक्ष वर्तमानात ह्या दलित प्रश्नाला जवळून पाहताना त्या त्या प्रेक्षकांच्या वर्तमानामुळे निर्माण झालेल्या लौकिक जीवनातल्याही प्रतिक्रिया आहेत. वर्तमान दलित प्रश्नाच्या संदर्भात समाजातल्या भिन्न भिन्न स्तरांतल्या ह्या रसिकांनी ह्या प्रतिक्रिया व्यक्त केल्या. माझ्या दृष्टीने माझ्या नाटकाचे हेच यश आहे. नाटक चांगलं आहे की वाईट, हे रसिक ठरवतील. पण ह्या नाटकामुळं एका लेखकानं मांडलेला दलितांचा प्रश्न बराचसा खोलात जाऊन तपशीलानं मांडला आहे आणि तरीपण दलित प्रश्नाच्या संदर्भात मला जाणवलेलं अमुक तमुक ह्या नाटकात राहून गेलं आहे, असं जर प्रेक्षकांना वाटत असेल तर मी पुरेसा समाधानी आहे.

○ ○ ○

तिसरा योगायोग : वाटापळवाटा

सुधीर मुंगी

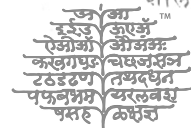
ड्रॉपर्स नाट्यसंस्था पुणे. पुण्याच्या हौशी प्रायोगिक रंगमंचावर दर्जा आणि सातत्य या आपल्या वैशिष्ट्यांमुळे स्वत:चा वेगळा ठसा आणि स्वतंत्र स्थान निर्माण केलेली एक मान्यताप्राप्त संस्था. हौस म्हणून नाटक करीत असताना नाटकाच्या "प्रायोगिक" मूल्यांकडे संस्थेने कधीच दुर्लक्ष्य केलेले नाही.

सुमारे पाच वर्षांपूर्वी आर्थिक समस्येवर उपाय म्हणून आम्ही "नाटक तुमच्या घरी" ही योजना सुरू केली. पुणे शहर व परिसरामधील विविध कॉलनीज, सहकारी गृहरचना संस्था, उपनगरे इ. ठिकाणी राहणाऱ्या नाट्यरसिकांच्या सोयीसाठी नेपथ्य, प्रकाशयोजनादी "प्रयोगमूल्यांचा" बडिवार नसलेले कुठेही सादर होऊ शकेल असे सुटसुटीत नाटक घेऊन अशा वस्त्यांमध्ये जायचे आणि मोकळ्या जागी नाटक सादर करायचे अशी ही योजना होती. या योजनेअंतर्गत नाटक शोधण्याची मोहीम आम्ही सुरू केली आणि आमच्या नकळत एका योगायोगाला सुरुवात झाली. आमच्या सुदैवाने आम्हाला पहिलेच नाटक मिळाले "आवर्त". हे नाटक आम्हाला मिळाले अगदी अचानक. श्री भालचंद्र फडके यांनी संपादित केलेल्या एका संग्रहात. डॉ. वि. भा. देशपांडे यांनी लिहिलेली या संग्रहाची समीक्षा वाचून हा संग्रह बघावा असे मला वाटले आणि एका संस्मरणीय "योगायोगा"ची सुरुवात झाली. "आवर्त" रसिक प्रेक्षकांना खूप आवडले. त्याचे सुमारे पन्नास प्रयोग आम्ही केले. एकही प्रयोग थिएटरमध्ये जाहिरात देऊन केला नाही. घरोघरी नाटक नेल्याचे समाधान आम्हाला मिळाले. परंतु याशिवाय ड्रॉपर्सचा एक महत्त्वाचा फायदा झाला, तो म्हणजे ड्रॉपर्सला एक नवा, समर्थ, दमदार नाटककार मिळाला— दत्ता भगत ! नांदेडला प्राध्यापकी करणाऱ्या दत्ताजींचा एरवी माझ्याशी परिचय कसा आणि कधी झाला असता कोण जाणे ! दत्ताजी आवर्तचा प्रयोग बघायला स्वत: पुण्याला आले. तत्पूर्वी परिचय नसतानाही आवर्तचे प्रयोग विनामूल्य करण्याची अनुमती त्यांनी, पत्राद्वारे दिलेली होतीच. प्रयोग त्यांनाही खूप आवडला—ड्रॉपर्सची पत्रिका दत्ताजींच्या नाटकाशी जुळली. त्यामधून जन्मला दुसरा योगायोग— "खेळिया !"

'खेळिया' हे दत्ताजींनी लिहिलेले पहिले तीन अंकी नाटक. त्याच्या अनेक प्रती काढून त्यांनी महाराष्ट्रातील अनेक मान्यवर आणि नामवंत संस्था, दिग्दर्शक इत्यादींना पाठवल्या. कुणी त्यांना साधी पोचदेखील दिली नाही. मी एक सविस्तर पत्र दत्ताजींना लिहिले. हे नाटक करण्याची अनुमती त्यांच्याकडून मिळवली. पुन्हा एकदा पत्रिका जुळल्या आणि खेळियाचा प्रयोगदेखील रसिकांच्या आणि समीक्षकांच्या पसंतीला उतरेल असा सादर करण्यात ड्रॉपर्सला यश मिळाले. आवर्तप्रमाणेच दत्ताजी खेळियाच्या प्रयोगावरही खूष होते. दरम्यान थिएटर अॅकॅडमी या पुण्याच्या संस्थेने त्यांच्या "नाट्यलेखन कार्यशाळेमधील" नवनाटककार म्हणून दत्ताजींची निवड केली. या कार्यशाळेकरता दत्ताजींनी नाटक लिहिले, "सखेद सादर करीत आहे". या कार्यशाळेत दोन वर्षांत एकूण बारा नाटककारांनी आपली नवीन नाटके लिहिली. पैकी चार नाटकांची निवड प्रयोग करण्याकरता झाली. थिएटर अॅकॅडमीने बारापैकी चार नाटके निवडली आणि चार संस्था ती नाटके सादर करण्याकरता निवडल्या. पैकी एक होती, "ड्रॉपर्स". आणि ड्रॉपर्सकडे नाटक सोपवण्यात आले दत्ताजींचे "सखेद सादर करीत आहे". आमच्याइतकाच आनंद दत्ताजींना झाला. ड्रॉपर्सने मिळालेल्या या अपूर्व संधीचा आपल्या सर्व सामर्थ्यानिशी संपूर्ण लाभ घेण्याचे ठरवले आणि जन्माला आला हा तिसरा योगायोग.

"सखेद सादर करीत आहे" मी पुन्हा पुन्हा वाचले. "आवर्त" आणि "खेळिया" नाटकांमधून दत्ताजींशी माझा परिचय बऱ्यापैकी झालेला होता.

अनुक्रमणिका





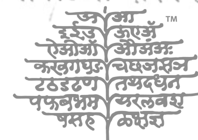
एक प्रागतिक विचारांचा दलित चळवळीचा नाटककार अशी त्यांची निर्माण झालेली प्रतिमा या नवीन नाटकाने आणखीनच स्पष्ट केली. नाटक वाचून जे मुद्दे मनात आले त्यांचे टिपण तयार केले आणि दत्ताजींना पत्र लिहिले. ते येताच आमची चर्चा सुरू झाली.

पहिला माझा आक्षेप होता नाटकाच्या नावाला. "सखेद सादर करीत आहे". मी दत्ताजींना बोललो की, सादर करताना "खेद" होतो आहे– यापेक्षा हे नाटक बघितल्यानंतर प्रेक्षकांना "खेद" होणे अभिप्रेत आहे. आपण नाटकाचे नाव बदलू. नवीन नाव ठेवू. नाटकात प्रमुख पात्रे तीन– सतीश, काका आणि अर्जुन. सतीश– मध्यममार्गी, सनदशीर मार्गाने चळवळ जावी असे मानणारा. बुद्धिमान, समतोल विचारांचा प्राध्यापक. काका– बाबासाहेब आंबेडकरांच्या बरोबर प्रत्यक्ष कार्य केलेले, त्यांना जवळून पाहिलेले, त्यांच्या विचारांचा पगडा असलेले पण स्वतःचा विचार नाही. काहीतरी घडले पाहिजे, बदलले पाहिजे असे मनापासून वाटणारे. विषमतेचे विष पचवलेले व्यक्तिमत्त्व आणि अर्जुन– सतीशचा विद्यार्थी, पण "संघर्षाशिवाय चळवळीला पर्याय नाही" असे मानणारा. वैध-अवैधतेचा विधि-निषेध न मानणारा, दूरदृष्टीचा अभाव असलेला, एक झपाटलेला तरुण "पॅन्थर" कार्यकर्ता. अशा या तीन मनस्वी व्यक्तिरेखा. दलितांचे कल्याण हाच तिघांचाही एकमेव ध्यास. पण भिन्नता आहे ती त्यांच्या वैचारिक बैठकींत, त्यांच्या कार्यपद्धतींत, त्यांच्या दृष्टिकोणांत. त्यामुळे निर्माण होणारा संघर्ष हा नाटकाचा विषय. अंतिम साध्य एकच आहे. प्रत्येकाच्या वाटा वेगळ्या आहेत. शिवाय मधेच कधीतरी एखाद्याला दुसऱ्याची वाट पळवाट वाटते, वैचारिक भूमिका आणि कृती यांच्यातल्या झगड्याच्या या नाटकाला "वाटापळवाटा" हे नाव देण्याचा विचार मी मांडला, तेव्हा दत्ताजींनी तो तात्काळ मान्य केला.

नाटकाची मांडणी तीन अंकांत केलेली होती. दत्ताजींच्या संमतीनेच त्याचे दोन अंक करण्यात आले. विचारनाट्याला खरे तर मध्यंतर असू नये, असे मला वाटते, अशा प्रकारचे नाटक बघत असताना, मांडला जात असलेला विचार प्रेक्षकांच्या मनातही विचारांची वादळे निर्माण करीत असतो. तो "अनुभव" खंडित होणे, नाटकाच्या एकूण परिणामाचा विचार करता इष्ट नव्हे. तथापि नाटकाची एकूण लांबी आणि आवाका लक्षात घेऊन "वाटापळवाटा" दोन अंकांत सादर करण्याचे ठरले.

नाटकाचा विषय, नाव, मांडणी या गोष्टी स्पष्ट झाल्यावर आम्ही मग संहितेकडे वळलो. दत्ताजींचा आणि माझा पूर्वपरिचय असल्यामुळे चळवळीच्या संदर्भातील एक नाटककार म्हणून त्यांना अभिप्रेत असलेला "परिणाम" वाटापळवाटा सादर करताना काय असावा, हा चर्चेचा मुद्दा नव्हताच. त्यामुळे संहितेसंबंधी चर्चाही अतिशय मोकळेपणाने झाली. नाटकाचा नायक सतीश याने आंतरजातीय विवाह केलेला आहे. त्याची पत्नी हेमा पूर्वाश्रमीची "रानडे" आहे. या पार्श्वभूमीवर सतीशचा विद्यार्थी अर्जुन आणि एक विद्यार्थिनी सोनल जोशी यांचे तथाकथित प्रेमप्रकरण दाखवून दत्ताजींनी आणखी एका आंतरजातीय विवाहाची शक्यता सूचित केलेली होती. त्यामुळेच आंतरजातीय विवाह हाही या नाटकाचा एक चर्चा-विषय होईल, आणि मूळ विषयापासून कदाचित नाटक दूर जाऊन परिणामास बाधा येईल असे वाटल्यामुळे सोनलची व्यक्तिरेखा महत्त्वाची होणार नाही याची काळजी घेण्याचे ठरले. तिचा एक प्रवेश वगळण्यात आला (नाटकाच्या छापील पुस्तकात तो प्रवेश ठेवण्यात आलेला आहे). तसेच अर्जुन आणि सतीश याचा विचार करताना असे लक्षात आले की सतीश नाटकभर खूप बोलतो, त्यामुळे त्याची चळवळीच्या आणि परिवर्तनाच्या संदर्भातली "भूमिका" चांगल्या प्रकारे स्पष्ट होत जाते. पण त्याचा शिष्य अर्जुन याला ही – आपली "भूमिका" स्पष्ट करण्याची – संधी मिळत नाही. याकरता या दोघांचाच एक प्रवेश असणे जरुरीचे भासले. तसा प्रवेश नव्याने लिहून नाटकात घालण्यात आला. विचारनाट्यामध्ये अभावाने आढळणाऱ्या गतिमानतेचा शोध घेऊन परिणामाच्या संदर्भात आवश्यक ते छोटेमोठे फेरबदल नाटकात करण्यास दत्ताजींनी काहीही हरकत घेतली नाही. त्यांना मुलगी सुस्थळी पडल्याचा आनंद झालेला होता. त्यामुळे ते निश्चित होते.

मी उत्साहाने कामाला लागलो. नाटकाचे नेपथ्य श्री. शाम भुतकर यांनी करण्याचे मान्य केले. प्रायोगिक वैचारिक नाटक म्हणजे सूचक काळ्या पडद्यांचे सांकेतिक नेपथ्य नव्हे, असे आम्हा दोघांनाही वाटले. त्यामुळे नाटकाचे नेपथ्य पारंपरिक पद्धतीने बॉक्ससेटमध्ये करण्याचे ठरले. श्री. राहुल घोरपडे यांच्यावर संगीताची





जबाबदारी सोपविण्यात आली. ही एक महत्त्वाची जबाबदारी होती, कारण नाटकास पार्श्वसंगीत नको, इथून संगीताचा विचार आम्ही सुरू केला आणि मग कमीतकमी, पार्श्वभागातच राहील अशी जबाबदारी घेऊन काळजीपूर्वक संगीत देण्याचे ठरले.

कलाकारांच्या निवडीच्या बाबतीत तडजोड करायची नाही, असे मी ठरवले. सतीशच्या भूमिकेकरता प्रा. मनोज भिसे यांना निवडले. काकाच्या भूमिकेकरता शोधाशोध करत होतो. पहिल्याप्रथम समोर नाव आले निळू फुले यांचे. आमचे कार्याध्यक्ष श्री. संजय गर्गे यांनी सुचवले. निळूभाऊंना ताबडतोब भेटलो. ओळख करून घेतली. नाटक वाचून दाखविले. त्यांना ते अतिशय आवडले, परंतु प्रयोगाची तारीख, तालमीचे वेळापत्रक इ. गणितामध्ये बसणार नाही असे लक्षात आल्याने त्यांनी जमणार नाही म्हटल्यानंतर काकांचा शोध त्याच–निळूभाऊंच्याच पातळीवर–सुरू झाला आणि माझ्या सुदैवाने एके सकाळी मला एका बुजुर्ग व्यक्तीची आठवण झाली. दीनानाथ टाकळकर! "तरुण तुर्क" मध्ये आम्ही बरोबर काम केले होते. अभिनयशास्त्रावरची स्टानिस्लावस्की यांची पुस्तके स्वत.च्या मालकीची असणारा हा नटश्रेष्ठ आपल्या भूमिकेच्या बाबतीत किती अभ्यासू, जागरुक असतो याची मला कल्पना होती. भूमिकेचा अभ्यास, रंगभूमीचा अभ्यास या विषयावर खूप लोक खूप बोलतात. परंतु या विषयावरचे शास्त्रशुद्ध वाचन तरी किती मंडळींनी केलेले असते? मनात येताच अजिबात वेळ न घालवता मी आबासाहेबांना भेटलो. त्यांनी नाटक ऐकले आणि ताबडतोब होकार दिला. हौशी प्रायोगिक नाट्यसंघात काम करण्याची त्यांची पहिलीच वेळ. भूमिकाही त्यांच्या आजवरच्या भूमिकांपेक्षा एकदम निराळी; परंतु त्यांनी एखाद्या नवीनच काम करणाऱ्या तरुणाच्या उत्साहाने शिस्त आणि नियमितपणा यांचा एक आदर्शच आम्हाला घालून दिला. मुहूर्ताच्या दिवसापासून ते प्रयोगाच्या दिवसापर्यंत न चुकता रोज सर्वांच्या आधी तालमीच्या हॉलवर हजर राहणारा हा एकमेव नट.

तालमी सुरू झाल्या. म. ए. सोसायटीच्या डेक्कन जिमखान्यावरील सौ. विमलाबाई गरवारे प्रशालेत. मुहूर्त केला १४ सप्टेंबर, १९८७ रोजी. डॉ. बाबासाहेब आंबेडकर यांच्या जयंतीच्या दिवशी. नवनाटककार नाट्यमहोत्सवामध्ये २७ डिसेंबर, १९८७ रोजी नाटक सादर करायचे होते. ड्रॉपर्सच्या परंपरेप्रमाणे अतिशय उत्साहाच्या आणि खेळीमेळीच्या वातावरणात तालमी सुरू झाल्या. त्यात आबासाहेबांसारखा, रंगभूमीवर जवळजवळ अर्धशतक काम करीत असलेला, "अनुभवाचे भांडार" असा नट. त्यामुळे सुरुवातीस वयाच्या अंतरामुळे असलेला औपचारिकपणा संपताच सबंध टीममध्ये एक जो एकसंधपणा आला, त्याचा प्रयोगाच्या परिणामामध्ये फार मोठा सहभाग आहे. कित्येकदा प्रयत्नपूर्वक गप्पाष्टकांची गाडी थांबवून तालमीच्या रुळावर न्यावी लागे. माझ्या मते नाटक उत्तम सादर करण्याकरता जी कलाकार-तंत्रज्ञांची टीम असेल त्यांची एकमेकांशी वैयक्तिक मैत्री होणे खूप जरुरीचे असते. पूर्वपरिचय नसलेली माणसे एकत्र येऊन किती चांगले नाटक सादर करू शकतील, याविषयी मला शंका आहे. आपले नाटक सोडून इतर विषयांवर जेव्हा नटमंडळी आपसात गप्पा मारू लागतात, तेव्हा त्यांच्यात ही मैत्री होत जाते आणि एक संघभावना तयार होत जाते. "वाटापळवाटा" बघायला मराठी रंगभूमीवरील सर्व बुजूर्ग मंडळी–नवीन नाटककार, श्रेष्ठ समीक्षक एकाच वेळी मोठ्या संख्येने येणार, हे सर्वांना माहीत होते. त्याचे पुरेसे दडपण प्रत्येकाच्या मनावर होते. त्यामुळे प्रत्येक बारीकसारीक गोष्ट विचार करून, चर्चा करून होत होती. आपल्या सगळ्यांचीच कसोटी आहे, ही जाणीव प्रत्येकाच्या मनात होती. रोज रात्री नियमितपणे तालमी होऊ लागल्या व नाटक जसजसे आकार घेत होते, तसतसा माझा आत्मविश्वास वाढत होता. एखादा अंक, एखादा प्रवेश संपल्यानंतर हॉलमध्ये निर्माण होणारे वातावरण परिणामाच्या दृष्टीने नाटक योग्य मार्गावर आहे, याची प्रचिती देत असे.

नाट्यमहोत्सव जवळ येत चालला. नाट्यसंघातील श्रेष्ठ मित्रमंडळी तालमी पाहून समाधान व्यक्त करीत होती. परंतु टेन्शन कमी होत नव्हते. आणि २७ डिसेंबर १९८७ चे संध्याकाळचे साडेसहा वाजले, तेव्हा मी माझ्या सर्व कलाकारांना, तंत्रज्ञांना एकत्र बोलावून सांगितले की, आता हे नाटक तुमचे झाले, मी त्यातून बाजूला होत आहे. नाटक हे शेवटी नटांचे असते, हे मलाही माहीत आहे. पण हा "शेवट" येतो तेव्हा आपल्या नाटकातला जीव काढून घेणे किती अवघड असते याचा, अनुभव घेतल्याशिवाय त्या यातनांची कल्पना येणे शक्य नाही. सात वाजता प्रयोग सुरू

होणार होता. आम्ही सगळेच जय्यत तयारीत सात वाजण्याची वाट पहात होतो. बाहेर, माधव मनोहर आले, विजय तेंडूलकर आले, जब्बार पटेल आले, अमोल पालेकर आले, प्र. ना. परांजपे आले, प्रा. सौ. पुष्पा भावे, प्रा. अनंत भावे आले, गो. पु. देशपांडे आले, प्रा. हातकणंगलेकर आले, हे आले आणि ते आले अशा बातम्या आत येत होत्या. आता सर्वच मंडळी अधीर झालो होतो. बरोबर सात वाजता तिसरी घंटा झाली. पुण्याच्या टिळक स्मारक मंदिरामध्ये नाटकाची अनाउन्समेन्ट सुरू झाली.

प्रयोग सुरू झाला. पहिल्या वाक्यापासून रंगत गेला. उपस्थित सर्व रसिकांची नाटकाने विलक्षण पकड घेतली. पहिला अंक संपला. प्रेक्षागारातली नि:शब्द शांतता नाटकाचा योग्य परिणाम होतो आहे, याची ग्वाही देत होती. तरी अर्धीच लढाई झालेली होती, याचे भान होते. माझे कलाकार मात्र खूष होते. त्यांचा प्रेक्षकांशी सूर जुळत होता. दडपण राहिले होते माझ्यावरच. दुसरा अंक संपताच टाळयांचा प्रचंड कडकडाट करून रसिकांनी आपली पसंतीची रोख पावती दिली. तरी अद्याप लढाई पुरी झाली नव्हती. नाटक सादर झाल्यानंतर दुसऱ्याच दिवशी खास आमंत्रित, श्रेष्ठ अभ्यासक, तज्ज्ञ, श्रेष्ठ समीक्षक यांच्या मेळाव्यात नाटकावर चर्चा करण्याचा एक कार्यक्रम सकाळी दहा वाजता टिळक स्मारक मंदिरातच आयोजित केलेला होता. या चर्चेत नाटकाचा लेखक आणि दिग्दर्शक यांनी उपस्थित राहून निर्माण झालेल्या प्रश्नांचे समाधान करणे अपेक्षित होते.

दुसऱ्या दिवशी टिळक स्मारक मंदिराच्या तळघरातल्या सभागृहात सर्वश्री गो. पु. देशपांडे, विजय तेंडूलकर, माधव मनोहर, सतीश आळेकर, जब्बार पटेल, प्रा. सौ. पुष्पा भावे, अनंत भावे, अमोल पालेकर, सौ. अनुया पालेकर, सौ. लालन सारंग, प्रा. प्र. ना. परांजपे आणि इतर अनेक मान्यवर ज्येष्ठ आणि श्रेष्ठ कलावंत, लेखक मंडळींची सभा "वाटापळवाटा"-वर चर्चा करण्यासाठी भरली. प्रथम वाटापळवाटाच्या पुस्तकाचे प्रकाशन करण्यात आले. पुण्याच्या कॉन्टिनेन्टल प्रकाशनाने हे पुस्तक प्रकाशित केले. त्याचे प्रकाशन श्री. विजय तेंडूलकर यांच्या हस्ते झाले.

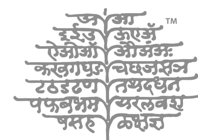
प्रथम दिग्दर्शक म्हणून मला माझी भूमिका मांडण्यास सांगण्यात आले.

न. भा. ७

माझी भूमिका

नाटक करताना तीन महत्त्वाचे प्रश्न दिग्दर्शक व कलावंतांसमोर असतात. 'का ?', 'काय ?' आणि 'कसे ?' "वाटापळवाटा" सारखे नाटक मिळते तेव्हा 'का ?' चे उत्तर खूप स्पष्ट असते. नाटककाराची चळवळीशी, विचारांशी जी बांधिलकी आहे, तिच्यातून अपरिहार्यपणे उलगडत गेलेले, नाटककाराला दिसत गेलेले हे नाटक आहे. नाटकात घटना फारशा नाहीत. आहेत त्याही प्रत्यक्ष रंगमंचावर घडत नाहीत. रंगमंचावर उभा राहतो तो या पार्श्वभागातील घटनांच्या संदर्भातला नाटकातील व्यक्तिरेखांमधील वैचारिक संघर्ष. त्यामुळे माझ्या मते या नाटकाच्या संदर्भात 'काय ?' ला फार महत्त्व आहे, हे मी नाटक बसवताना कधीही नजरेआड होऊ दिले नाही. याकरता नटांच्या "वाणी" वर मी विशेष लक्ष दिलेले होते. वाक्याचा शेवटचा शब्दच नव्हे तर शेवटचे अक्षरदेखील प्रेक्षकापर्यंत पोहचले पाहिजे, हा माझा कटाक्ष होता. नाटकाचे "विचारनाट्य" हे स्वरूप कायम राहावे, यासाठी केलेला हा प्रयत्न होता. याकरता नाटक साधेपणाने करण्यात आले. नेपथ्य, संगीत, प्रकाशयोजना इ. तांत्रिक बाबींचा कमीतकमी वापर करून नाटकाच्या विषयावर, content वर लक्ष केंद्रित व्हावे, अशी रचना केली असल्याचे मी नम्रपणे सांगितले. प्रयोगावर चर्चा सुरू झाली.

नाटकाचे नेपथ्य, संगीत, वेशभूषा या बाबी टीकेचे लक्ष्य बनल्या होत्या. बॉक्स सेट पाहूनच "आता काय (भिकार) नाटक बघायला मिळणार", अशी धास्ती निर्माण झाल्याचे अनुया पालेकर यांनी नमूद केले. बॉक्स सेटवरचे नाटक म्हणजे पारंपरिक, कौटुंबिक जिव्हाळयाचे बंदिस्त कोते नाटक, अशी ठाम समजूत प्रायोगिक मंडळींची असल्याचे निदर्शक असेच हे उद्गार होते. हा केवळ एक utility set होता, असेही अमोल पालेकरांनी म्हटले. माझ्या मते नाटकाचा सेट म्हणजे नाटकाच्या घटनांची जागा. ही जागा, घटना घडते ती माणसे, त्यांचे परस्परसंबंध, काळाचे संदर्भ जर नक्की पक्के, ठाम, निश्चित असतील; त्यातून काही कालातीत, स्थलातीत संदर्भ सूचित केले नसतील तर नाटकात सुचविलेले नेपथ्य उभे करणे अपरिहार्यच आहे. ते शक्य नसेल तर, पर्याय म्हणून प्रायोगिक—सूचक नेपथ्याचा आधार घेणे वेगळे. सोय म्हणून तसे





करण्यास अजिबात हरकत नाही, पण म्हणून बॉक्स सेट ही एवढी त्याज्य, टाकाऊ गोष्ट आहे असे नव्हे. "सोपेपणाचे" असे वावडे का ?

नाटकाच्या पार्श्वसंगीताबाबतचा आक्षेप असाच धक्कादायक होत. "नाटक सुरू होताच खंजिरीच्या तालावर आता एखादे अरबी नृत्य सुरू होणार, असे वाटले", अशा शब्दांत प्रा. सौ. पुष्पा भावे यांनी हे संगीतच मोडीत काढले. नेमका पार्श्वसंगीताचा हाच तुकडा ऐकून, आदल्याच दिवशी तालमीला श्री. भि. शि. शिंदे, दत्ताजींबरोबर आले होते. तेव्हा ते म्हणाले होते, की हे संगीत ऐकताना बाबासाहेब आंबेडकरांच्या मेळ्यांमधील एखादे गाणे सुरू होणार असे वाटले. असो ! 'पिण्डे पिण्डे मतिभिन्ना.' वेशभूषेबाबत पुष्पाताईंचा आक्षेप मात्र स्वीकारार्ह होता. काकांचे धोतर मळके हवे होते आणि हेमाच्या साड्या सिल्कच्या भारी असल्याचे खटकले, हा त्यांचा आक्षेप मान्य करावाच लागला. पुढील प्रयोगांमध्ये त्यात सुधारणाही करण्यात आली.

एक समीक्षक मित्र जेव्हा उठून म्हणाले की, "मी नाटक वाचले नाही, कालच प्रथम बघितले." तेव्हा ते खोटे बोलत असल्याची माझी खात्री असल्याने (कारण मी स्वतःच त्यांना नाटक वाचायला दिले होते) त्यांच्याकडे लक्ष देण्याचे काही कारण नव्हते.

अमोल पालेकर यांनी एक वादग्रस्त मुद्दा मांडला. त्यांच्या मते नाटक उगाचच loud– आक्रस्ताळी झालेले होते, ते overstatement च्या स्वरूपात सादर झाले. ते understatement च्या स्वरूपात व्हायला हवे होते. या आक्षेपाला विजय तेंडूलकर यांनीच उत्तर दिले आणि हा "वरचा सूर" नाटक पोचवण्याच्या कामी उपयोगी असल्याचा निर्वाळा दिला. ठणठणीतपणे सादर झालेले एक सरधोपट–स्पष्ट नाटक असे डॉ. जब्बार पटेल यांनी स्पष्टपणे सांगितले. उगाचच सोपी गोष्ट अवघड करून न सांगता सरळपणे येणारे हे नाटक प्रेक्षकांना थेट भिडते, असाच त्यांच्या बोलण्याचा सारांश होता.

विजय तेंडूलकर यांनी हे नाटक म्हणजे दलित नाट्यचळवळीचा एक "मैलाचा दगड" आहे, असा गौरवाने उल्लेख केला. असे आत्मपरीक्षणात्मक-आत्मलक्ष्यी नाटक हे या विषयावरचे पहिले नाटक आहे, असे जेष्ठ समीक्षक माधव मनोहर यांनी अधिकारवाणीने प्रतिपादन केले. दलित नाट्यचळवळीला दिशा देणारे एक नाटक असाही 'वाटापळवाटा'चा गौरवपूर्ण उल्लेख करण्यात आला.

अशा रीतीने तज्ज्ञांच्या आणि अभ्यासकांच्या शाबासकीबरोबरच प्रेक्षकांची पसंतीची टाळी आम्हा सर्वांनाच कृतकृत्य करून गेली. चर्चेचा समारोप करताना या प्रयोगाने आपले संपूर्ण समाधान झाले, असे दत्ताजीही म्हणाले. आमचे कष्ट फळाला आले. अतिशय समाधान वाटले.

वृत्तपत्रीय समीक्षकांनीही नाटकाच्या लेखनाला खूपच गौरवले. एखादा-दुसरा तात्कालिक किंवा किरकोळ आक्षेप वगळता नाटकाचा प्रयोगही त्यांच्या पसंतीला उतरला.

एक जबरदस्त पोकळी –रिकामेपण निर्माण झाले होते. सहा महिने सर्व जीवनाला–जगण्याला आलेला विलक्षण वेग एकदम ताणलेले रबर सुटावे असा थबकला गेला. 'पुढे काय ?' हा प्रश्न मनात येत असतानाच या नाटकाने आपल्याला काय दिले ? मराठी रंगभूमीला काय दिले ? याचा विचार करताना थोडे तटस्थ मूल्यमापन करताना लक्षात आले, की नाटकाचा प्रयोग संपतो, थांबतो. कायम राहते ते नाटक. 'वाटापळवाटा' हे दलित चळवळीच्या संदर्भात असलेले एका दलित नाटककाराने लिहिलेले नाटक. परंतु या नाटकाचे "दलितपण" हे या नाटकाच्या मोठेपणाचे गमक नाही, हे निश्चित. दलित रंगभूमी हा स्वतंत्र अभिनिवेश असलेली आजवरची नाटके आणि 'वाटापळवाटा' यांत फारच अंतर. "विद्रोह" हा एकमेव स्रोत असलेली ही नाटके खूप टोकाची भूमिका घेऊन प्रसंगी अतिआक्रस्ताळी झालेली दिसतात. सामाजिक विषमतेने सोसावा लागलेला अन्याय तिथे भांडवल म्हणूनच वापरलेला दिसतो. त्यामुळे ही नाटके कधी-कधी निव्वळ प्रचारकी थाटाची होतात. अशा वेळी प्रचारकीपणाच्या आहारी गेल्यामुळे या नाटकांमधून "नाट्यानुभव" अभावानेच मिळतो. चळवळीचे नाटक असेच असणार, अशी सोईस्कर भूमिकाही काहीवेळा घेतली जाते. दलित-दलितेतर हा संघर्ष मग अशा प्रकारच्या नाटकांचा एकमेव स्थायिभाव होऊन बसतो. परिणामी तोचतोपणाचा आक्षेपही या नाटकांना सहन करावा लागलेला आहे.

दलित चळवळीच्या संदर्भातील तीन व्यक्तींचे वेगवेगळे विचार आणि वाटा यांचा आपसातील संघर्ष, हा ‘वाटापळवाटा’चा विषय आहे. ही एकच गोष्ट या नाटकाचे वेगळेपण दाखवते. संघर्ष असा अंतर्गत झाल्यामुळे नाटक कुठेही प्रचारकी होत नाही. किंबहुना माझ्या मते तर कुठल्याही सामाजिक चळवळीच्या संदर्भात “वाटापळवाटा” सारखे नाटक घडू शकेल. म्हणूनच या नाटकाचे वातावरण दलित चळवळीचे आहे, हे या नाटकाच्या मोठेपणाचे कारण नव्हे. या नाटकाने एक वेगळी दिशा दलित चळवळीला देण्याचा प्रयत्न केलेला आहे, हे मात्र निश्चित !

दूरदर्शनने या नाटकाची तातडीने दखल घेतली, याचे कारण कदाचित हेच असावे. नाटकाचे प्रयोग आम्ही पुण्यामध्ये करत होतो, परंतु आर्थिक गणित जमत नव्हते. सातत्याने नुकसान सोसून प्रयोग रेटणे आम्हाला शक्य होत नव्हते. वाईट एकाच गोष्टीचे वाटत होते, की असे हे श्रेष्ठ नाटक आपण रसिकांच्या पर्यंत नेऊ शकत नाही. दूरदर्शनने हे सादर केले, तर ते महाराष्ट्रात सर्वदूर पोहचेल– बघितले जाईल, म्हणून प्रयत्नात होतो. दूरदर्शनचे संचालक श्री. सावदेकर यांनी स्वतः मुंबईहून खास येऊन नाटकाची एक तालीम बघितली. तातडीने संपूर्ण नाटक शनिवारी १६ एप्रिल १९८८ रोजी संध्याकाळी दूरदर्शनवर सादर करण्यात आले. लक्षावधी लोकांनी “वाटापळवाटा” एकाच वेळी बघितले. ड्रॉपर्सला रसिकांची खूप पत्रे आली. दूरदर्शनवर तर पत्रांचा पाऊस पडला. महाराष्ट्राच्या कानाकोपऱ्यांतून मिळालेला हा उत्स्फूर्त प्रचंड प्रतिसाद बघून आम्ही सर्वच भारावून गेलो. “नाटक तुमच्या घरी” ने सुरुवात झालेली योगायोगाची साखळी आज “नाटक तुमच्या घरात” पाशी आली. दूरदर्शनने वाटापळवाटा रसिकांच्या जवळ नेले–घरात नेले. नाटकाचे प्रयोग संख्येने कमी झाले असले तरी नाटकाने खूप काही दिले. याचा प्रयोग सर्व बुजुर्गांनी बघितला, पुस्तक प्रकाशित झाले, नाटक दूरदर्शनवर झाले. निर्मितीचे संपूर्ण समाधान देणारे हे नाटक आपण केले याचा मला सार्थ अभिमान आहे.

आता सुमारे वर्ष होईल, हा प्रवास सुरू झाल्याला. मागे वळून पाहता मला जाणवते, की या नाटकाचा पुनर्विचार होऊ शकेल. नाटकात शेवंता या दलित विधवेचा संदर्भ येतो. नवरा अपघातात वारल्यानंतर मॅट्रिक पास असलेली, डी. एड्. करण्याची इच्छा असलेली शेवंता, अर्जुनाच्या प्रयत्नामुळे दलितांना घरे मिळाल्यानंतर अर्जुन त्यांच्याकडून वसूल करीत असलेल्या “घरपट्टीचा” हिशोब धीटपणे मागणारी शेवंता, मोर्चामध्ये दलित असूनही प्रवेश नसलेली शेवंता आणि शेवटी पोलिसांच्या बेछूट गोळीबारात बळी पडणारी असाहाय्य शेवंता या नाटकात रंगमंचावर येतच नाही. प्रत्यक्षात ती रंगमंचावर आली तर या नाटकाला एक वेगळे परिमाण लाभेल, असे मला वाटते. असा आता नव्याने विचार करून नवा प्रयोग करणं कितपत शक्य होईल मला माहीत नाही, पण संधी मिळाली तर असा वेगळा प्रयोग करायला मला आवडेल. हीच नटमंडळी असली तर उत्तम, नसली तरी नाट्यानुभव मात्र हाच असेल यात मला शंका नाही. कारण “वाटापळवाटा” हे नाटकच मोठे आहे– समर्थ आहे. माझ्या मते वेगळी मांडणी किंवा वेगळा नटसंच घेऊनही नाटक सादर होऊ शकेल, हीच गोष्ट हे नाटक “क्लासिक” असल्याचे सिद्ध करते.

मला हे नाटक करायची संधी मिळाली, ही गोष्ट मी फारच गौरवाची मानतो. याचा यशस्वी प्रयोग, दूरदर्शनवरची पसंती, या गोष्टी मला एक अवघड परीक्षा पास झाल्याचे समाधान देऊन गेल्या. एरवी नेमके मूल्यमापन होणे ही गोष्ट नाटकाच्या बाबतीत काहीशी दुरापास्तच होते आहे. या पार्श्वभूमीवर ही संधी मिळाली, याकरता थिएटर अॅकॅडमीचे आभारच मानायला हवेत. थिएटर अॅकॅडमी ही मोठी संस्था, परंतु या नाटकांचे प्रयोग आपण स्वतः न करता इतर संस्थांना त्यांनी ही नाटके दिली, यामुळे त्यांचे मोठेपण अधिकच वाढले. तीन वर्षे चाललेल्या त्यांच्या या नाट्यलेखनकार्यशाळेच्या प्रकल्पात माझा “मुंगीचा” वाटा होता, ही गोष्ट मला कायम समाधान देत राहील.

प्रयोगनिर्मितीचे सर्वांगीण समाधान देणारे हे नाटक केल्यानंतर आता प्रतीक्षा आहे चौथ्या योगायोगाची !



संस्कृती आणि मूल्य

लुडविग व्हिटगेन्स्टाईन

(भाषांतर : मे. पुं. रेगे)

[लुडविग व्हिटगेन्स्टाइन (१८८९–१९५१) हे बर्ट्रांड रसेल यांच्या नंतरचे अँग्लो-सॅक्सन जगातील सर्वश्रेष्ठ तत्त्ववेत्ते होते ह्याविषयी दुमत होणार नाही. व्हिटगेन्स्टाइन जन्माने ऑस्ट्रिअन होते. बर्ट्रांड रसेल यांच्याकडे केंब्रिज विद्यापीठात त्यांनी आकारिक तर्कशास्त्र आणि गणिताचे तत्त्वज्ञान ह्या विषयांचा अभ्यास केला. पण थोड्याच काळात त्यांच्यामधील गुरुशिष्य ह्या नात्याची जागा सहकारी ह्या नात्याने घेतली. व्हिटगेन्स्टाइन यांच्या ज्या विचारांचा रसेल यांच्यावर फार मोठा प्रभाव पडला ते 'ट्रॅक्टेटस लॉजिको–फिलॉसॉफिकस' ह्या पुस्तकात प्रकट झाले आहेत. व्हिटगेन्स्टाइन यांनी स्वतःच्या आयुष्यात प्रसिद्ध केलेले हे एकमेव पुस्तक. 'फिलॉसॉफिकल इन्व्हेस्टिगेशन्स' ह्या त्यांच्या ज्या पुस्तकाने दुसऱ्या महायुद्धानंतरचे अँग्लो-सॅक्सन तत्त्वज्ञान भारून टाकले होते ते मरणोत्तर प्रसिद्ध झाले.

व्हिटगेन्स्टाइन यांच्या व्यक्तिमत्त्वाला आणि विचारांना गूढवादाचे अंग होते हे 'ट्रॅक्टेटस'च्या कुणाही वाचकाला दिसून येईल. 'ज्याच्याविषयी आपल्याला बोलता येत नाही, त्याच्याविषयी आपण मूक राहिले पाहिजे', ह्या वाक्याने ह्या पुस्तकाचा शेवट होतो. व्हिटगेन्स्टाइन कुटुंब अत्यंत श्रीमंत होते. पण लुडविग व्हिटगेन्स्टाइन यांनी तिच्यातील आपला वाटा देऊन टाकला. कारण श्रीमंत म्हणून त्यांना जगायचे नव्हते. पण ही संपत्ती त्यांनी गोरगरिबांना वाटून दिली नाही. कारण आयत्या मिळालेल्या पैशांचा ते दुरुपयोग करतील अशी त्यांना भीती वाटली. यावरून संपत्तीकडे पाहण्याची त्यांची दृष्टी दिसून येते.

मानवी जीवन, तत्त्वज्ञान, विज्ञान, धर्म, नीती इ. विषयांवर त्यांनी वेळोवेळी केलेले चिंतन प्रासंगिक टीपाटिप्पणीच्या स्वरूपात लिहून ठेवले होते. त्यांतील काही वचनांचा संग्रह 'कल्चर अँड व्हॅल्यू' ह्या पुस्तकात (प्रकाशक : बेसिल ब्लॅकवेल) करण्यात आला आहे. ह्या संग्रहातून निवडलेल्या काही वचनांचे भाषांतर खाली दिले आहे.– भाषांतरकार]

आपण एखाद्या चिनी माणसाचे बोलणे ऐकतो तेव्हा बाळाच्या अस्पष्ट लुडब्या बोलांसारखे ते आपल्याला भासते. ज्याला चिनी भाषा येते तो त्याला जे ऐकू येते त्याच्यातील **भाषा** ओळखतो. एखाद्या माणसातील **माणुसकी** मला अशाच रीतीने अनेकदा दिसत नसते.

मी कुणाचा प्रभाव माझ्यावर पडू देत नाही ही चांगली गोष्ट आहे.

चांगल्या उपमेमुळे बुद्धी ताजीतवानी होते.

प्रत्येक सकाळी जड दगडधोंड्यांतून वाट काढून जिवंत उबदार बीजापर्यंत माणसाला पोचावे लागते.

नवीन शब्द म्हणजे चर्चेच्या भूमीत पेरलेले एक नवीन, ताजे बी असते.

जगाच्या भवितव्याविषयी आपण विचार करतो तेव्हा जग ज्या मार्गाने जात असल्याचे आपल्याला दिसते, त्याच मार्गाने ते जात राहिले तर ते कुठे जाऊन ठेपेल ह्याचा विचार आपल्या मनात असतो. पण हा मार्ग म्हणजे एक सरळ रेषा नसते, त्याला वळणे असतात आणि त्याची दिशा सतत बदलत असते हे आपल्याला सुचत नाही.

मी एकदा असे म्हटले होते आणि ते बरोबर होते असे मला वाटते : पूर्वीची संस्कृती दगडधोंड्यांचा एक ढीग बनेल आणि अखेरीस तो एक राखेचा ढीग होईल; पण त्या राखेवर चैतन्य घिरट्या घालीत राहील.

जीवनाची समस्या आपण सोडविली आहे आणि आता सर्व गोष्टी सोप्या झाल्या आहेत असे एखाद्याला





वाटू लागले तर ही आपली चूक आहे हे एका मार्गाने त्याला दिसू शकेल. त्याने फक्त एवढी गोष्ट ध्यानात घ्यावी की एक काळ असा होता की तेव्हा त्याचे हे 'उत्तर' सापडले नव्हते आणि **तेव्हाही** जगता येणे शक्य असले पाहिजे. आणि त्या वेळी सगळ्या गोष्टी जशा होत्या त्यांच्याशी ह्या उत्तराचा काही संबंध जुळून येत नाही. तर्कशास्त्राच्या अभ्यासाच्या बाबतीत असेच आहे. तर्कशास्त्रातील (तत्त्वज्ञानातील) समस्यांचे काही 'उत्तर' असेल तर आपण स्वतःला एक इशारा दिला पाहिजे. जेव्हा त्या सोडविल्या गेल्या नव्हत्या असाही एक काळ होता (आणि त्या वेळीही आपण कसे जगावे आणि कसा विचार करावा ह्याचे ज्ञान माणसांना असले पाहिजे).

मी जे लिहितो त्यातील प्रत्येक वाक्य मला जे म्हणायचे आहे ती सबंध गोष्ट म्हणू पाहात असते. म्हणजे तीच गोष्ट ते परतपरत म्हणत असते. जणू काही ती सारी एकाच वस्तूची भिन्न दृष्टिकोणांतून घेतलेली दर्शने काय ती असतात.

लांब प्रस्तावनेतील धोका असा असतो की, पुस्तकाचा जो आत्मा असतो तो पुस्तकातच दिसून यावा लागतो; त्याचे वर्णन करता येत नाही. पुस्तक जर मोजक्या वाचकांसाठी लिहिलेले असेल तर फक्त मोजक्या लोकांना ते समजू शकते ह्यावरूनच ही गोष्ट स्पष्ट होईल. त्या पुस्तकामुळे ज्यांना ते समजते आणि ज्यांना ते समजत नाही ते आपोआपच परस्परांपासून वेगळे होतील. आणि प्रस्तावनाही ज्यांना पुस्तक समजू शकते त्यांच्यासाठीच केवळ लिहिली जाते.

ज्याला जे समजत नाही त्याला ते त्याला सांगण्यात काही हशील नाही. आणि 'तुला हे समजू शकणार नाही' असे तुम्ही त्याला वर सांगितले तरी त्याने काही साधत नाही. (तुमचे ज्याच्यावर प्रेम असते त्याच्या संबंधात असे अनेकदा होते.)

समजा तुमची अशी एक खोली आहे की, काही विशिष्ट माणसांनी तिच्यात शिरू नये असे तुम्हाला वाटते. मग ज्याची किल्ली त्यांच्याजवळ असणार नाही असे कुलूप त्या खोलीला लावणे हे चांगले. पण त्यांच्याशी ह्याविषयी काही बोलण्याने काही प्रयोजन साधले जात नाही. अर्थात त्यांनी बाहेरून त्या खोलीचे कौतुक करावे अशी तुमची इच्छा असली तर गोष्ट वेगळी.

वाक्याशी जी वस्तुस्थिती अनुरूप (कॉरस्पाँड्स टु) असते (त्याचे भाषांतर असते) तिचे वर्णन करायचे झाले तर केवळ त्या वाक्याचा पुनरुच्चार केल्याशिवाय गत्यंतर नसते ह्यात भाषेची सीमा दिसून येते.

(तत्त्वज्ञानाच्या समस्येची कांटने जी उकल केली तिच्याशी हा मुद्दा संबंधित आहे.)

नाटकाचा स्वतःचा असा काल असतो आणि तो ऐतिहासिक कालाचा विभाग नसतो असे म्हणता येईल का? म्हणजे असे की नाटकात अगोदरचे आणि नंतरचे असा भेद मी करू शकतो; पण त्यात घडणाऱ्या घटना उदा., सीझरच्या मृत्यूपूर्वी किंवा नंतर घडल्या का ह्या प्रश्नाला **अर्थच नसतो**.

असे सुचवता येईल की, जुन्या कल्पनेप्रमाणे—ही एकंदरीत (थोर) पाश्चात्य तत्त्ववेत्त्यांची कल्पना होती—वैज्ञानिक अर्थाने दोन प्रकारच्या समस्या असतात; मूलभूत, महान, सार्वत्रिक समस्या आणि गौण, ज्यांना आगन्तुक म्हणता येतील अशा समस्या. उलट, आपल्या कल्पनेप्रमाणे पाहता विज्ञातील महान, मूलभूत समस्या असे काही असू शकत नाही.

माणसांना जी फुले किंवा प्राणी कुरूप वाटतात, ते त्यांना कृत्रिम, बनविलेल्या वस्तूंसारखे भासतात. 'हे ... ह्यासारखे दिसते', असे ते म्हणतात. ह्यापासून 'कुरूप' व 'सुंदर' ह्या शब्दांच्या अर्थांवर प्रकाश पडतो.

तुम्ही ज्याला आवडत नसता अशा माणसाला चांगले वागवायला तुम्ही सुस्वभावी तर असला पाहिजे; पण तुम्हाला सांभाळून वागायलाही आले पाहिजे.

असे अनेकदा म्हणण्यात येते की, नवा धर्म जुन्या धर्माच्या देवतांचा सैतानी म्हणून धिक्कार करतो. पण असे असणे शक्य आहे की, तोवेळपर्यंत त्या खरोखरच सैतानी बनलेल्या असतात.

महान कलावंतांच्या कृती ह्या आपल्या आजूबाजूला उगवणाऱ्या आणि मावळणाऱ्या सूर्यासारख्या असतात. आज उतरणीला लागलेल्या प्रत्येक कलाकृतीची फिरून उगविण्याची वेळ कधी ना कधी येईल.

मी खरोखरच माझ्या लेखणीने विचार करू शकत असलो पाहिजे; कारण अनेकदा माझ्या हातून जे लिहिले जात असते त्याचे माझ्या डोक्याला काहीच ज्ञान नसते.

एखाद्या कोपर्निकसने किंवा डार्विनने जे खरोखर साधले ते म्हणजे एक सत्य उपपत्ती त्यांनी शोधून

काढली असे नाही; तर त्यांनी एका नवीन, सुपीक दृष्टिकोणाचा शोध लावला.

कबुलीजबाब हा तुमच्या नव्या जीवनाचा भाग असणे आवश्यक आहे.

जेव्हा मी एखाद्या चित्राला साजेशी फ्रेम बसवितो किंवा त्याच्या सभोवताली योग्य वस्तू आहेत अशा ठिकाणी ते टांगतो, तेव्हा अनेकदा जणू काही मीच ते चित्र रंगविले आहे असा अभिमान मला वाटत असल्याचे मला जाणवले आहे. हे म्हणणे अगदी बरोबर ठरणार नाही. 'जणू काही मीच ते चित्र रंगविले आहे' असा अभिमान मला नसतो, पण ते चित्र रंगविण्यात माझे काही साहाय्य झाले आहे असा तो अभिमान असतो; त्याचा एखादा छोटासा भाग मी स्वत: रंगविला असल्यासारखा अभिमान. समजा गवतांची रचना करण्याची असाधारण हातोटी असलेल्या एखाद्या माणसाला अखेरीस असे वाटू लागावे की, त्याने स्वत: गवताचे एक छोटेसे पाते निर्माण केले आहे— तसे हे ठरेल. पण आपल्या कामगिरीचे क्षेत्र अगदी वेगळे आहे ही गोष्ट त्याला स्पष्टपणे दिसली पाहिजे. गवताचे अगदी लहानसे, अगदी क्षुल्लक पाते ज्या प्रक्रियेतून अस्तित्वात येते तिच्याशी त्याचा काहीही संबंध नसतो; तिच्याविषयी त्याला काहीही ज्ञान नसते. सफरचंदाच्या संपूर्ण झाडाचे चित्र कितीही हुबेहूब असले तरी, एका अर्थाने, एखाद्या छोटचा डेझीचे त्या झाडाशी जे साम्य असते त्याहून त्या चित्राचे झाडाशी असलेले साम्य कितीतरी कमी असते ...

चेहरा हा शरीराचा आत्मा आहे.

'अ' चे डोळे सुंदर आहेत असे मी म्हटले तर मला कुणी विचारू शकेल की तुला त्या डोळचांत काय सुंदर आढळले? आणि कदाचित मी असे उत्तर देईन: त्यांचा बदामी आकार, भुवया, नाजूक पापण्या. पण एखादे गॉथिक चर्चही मला सुंदर वाटते आणि हे डोळे आणि ते चर्च यांच्यात समान काय आहे? मी असे म्हणावे का, की ह्या दोन्ही वस्तू माझ्या मनावर जो ठसा उमटवितात तो सारखा असतो? आणि मी असे म्हटले तर की त्यांचे चित्र काढायचा मोह माझ्या हाताला होतो. निदान ही सुंदर वस्तूची **संकुचित** व्याख्या ठरेल.

अनेकदा असे म्हणता येईल: एखाद्या गोष्टीला चांगले किंवा सुंदर म्हणण्याच्या तुमच्या कारणांचा शोध घ्या आणि त्या उदाहरणात 'चांगले' ह्या शब्दाचे जे वैशिष्टचपूर्ण असे व्याकरण असते ते स्पष्ट होईल.

'हे माझ्या दैवात होते.' अत्यंत भयानक दु:खातून हे उद्गार बाहेर येतात, तेव्हाच ते शोभून दिसतात आणि तेव्हा त्यांचा अर्थ वेगळाच असतो. आणि ह्याच कारणामुळे 'दैवात असेल तसे घडते' हे विधान सत्य म्हणून मांडण्याचा अधिकार आपण दु:खाने भाजले जात असतो तेव्हाच असतो. हे विधान कोणतीही उपपत्ती (थिअरी) मांडीत नसते किंवा दुसऱ्या शब्दांत ही गोष्ट मांडायची झाली तर ती अशी मांडता येईल: हे विधान जर सत्य असेल तर ह्या शब्दांनी प्रथमदर्शनी जे सत्य व्यक्त झाल्यासारखे वाटते ते ते सत्य नव्हे. ती एक उपपत्ती आहे असे म्हणण्यापेक्षा तो एक उसासा, हंबरडा आहे असे म्हणावे लागेल.

अध्यात्मामध्ये श्रद्धेच्या प्रत्येक पातळीशी अनुरूप ठरेल अशा आविष्काराचे एक रूप असते आणि खालच्या पातळीवर आविष्काराच्या ह्या रूपाला अर्थ असत नाही उच्चतर पातळीवर एखादा सिद्धान्त अर्थपूर्ण असतो, पण जो माणूस अजून खालच्या पातळीवर असतो त्याच्या संबंधात तो असत्य आणि फोल असतो. तो त्याचा फक्त **चूक** अर्थ लावू शकतो आणि म्हणून अशा माणसाच्या दृष्टीने ज्या शब्दांत तो मांडलेला असतो ते अप्रमाण असतात.

आपण स्वत: जेवढे प्रामाणिक असतो त्याहून अधिक प्रामाणिकपणे आपण स्वत:विषयी लिहू शकणार नाही. बाह्य वस्तूंविषयी लिहिणे आणि स्वत:विषयी लिहिणे यांतील हा फरक आहे. आपण स्वतःच्या उंचीवरून स्वत:विषयी लिहीत असतो. आपण लाकडी घोडयावर किंवा शिडीवर उभे राहून ते करीत नसतो. आपण स्वत:च्या अनवाणी पावलांवर उभे असतो.

तत्त्वज्ञानात जो सर्वांत सावकाश पळू शकतो तो शर्यत जिंकतो. किंवा: जो सर्वांत शेवटी येऊन ठेपलेला असतो त्याने ती जिंकलेली असते.

माझ्या अगदी सरळ, डोळयासमोर असलेली वस्तू शोधून काढायला मला किती कठीण जाते.

आपण काहीतरी नवीन म्हटले पाहिजे आणि ते सारे जुने असले पाहिजे.

आपण जुन्याच गोष्टी सांगत राहिले पाहिजे— आणि असे असूनसुद्धा आपण जे सांगतो ते काहीतरी नवीन असले पाहिजे.





आणि त्याच्या भिन्न उपयोजनांशी अनुरूप असे त्याचे भिन्न अर्थ लावले पाहिजेत.

कवीनेसुद्धा स्वतःला सतत विचारीत राहिले पाहिजे, 'पण मी जे लिहितो ते खरोखरच सत्य आहे का?' आणि 'हे प्रत्यक्षात असेच घडले होते का?' असा ह्या प्रश्नाचा अर्थ असतोच असे नाही.

होय. आपण जुन्या सामग्रीतूनच तुकडे गोळा केले पाहिजेत. काहीतरी बांधायला ...

कुणीही माणूस स्वतःविषयी आपण ओंगळवाणे आहोत असे म्हणू शकणार नाही. कारण मी जर असे म्हणालो तर जरी ते एका अर्थाने खरे असले तरी माझे अंतरंग भेदून जे आत शिरले आहे असे सत्य ते असणार नाही; नाहीतर मला वेड तरी लागेल किंवा मी स्वतःला बदलून टाकेन.

एखादा शिक्षक विद्यार्थ्यांना शिकवीत असताना त्यांच्याकडून चांगले, आश्चर्य वाटावे असेसुद्धा काम करवून घेत असेल आणि तरीही तो चांगला शिक्षक नसेल. ह्याचे कारण असे असेल की त्याचे विद्यार्थी जेव्हा त्याच्या साक्षात प्रभावाखाली असतील, तेव्हा तो त्यांना त्यांच्या स्वाभाविक पातळीच्या खूप वर नेत असेल; पण ह्या उच्च पातळीवर काम करण्याच्या त्यांच्या शक्तीची जोपासना तो करीत नसेल. त्याचा परिणाम असा होईल की शिक्षक वर्गाबाहेर जाताक्षणीच विद्यार्थी घसरू लागतील.

पांढरे बदलून काळे झाले तर काही लोक असे म्हणतील की मूलतः ते तसेच राहिले आहे. दुसरे लोक, रंग एका छटेनेही काळसर पडला तर म्हणतील, 'पहा! तो **पूर्णपणे** बदलला आहे.'

जिच्यामुळे आपल्याला कौशल्याचा विसर पडतो ती प्रतिभा होय.

मी घरी परतलो तेव्हा काहीतरी घडलेले असेल अशी माझी अपेक्षा होती; पण काहीही अनपेक्षित घडले नव्हते. आणि हेच अर्थात अनपेक्षित होते.

दैव ही निसर्गनियमाच्या विरुद्ध असलेली संकल्पना आहे. निसर्गनियम समजून घ्यायला तुम्ही धडपडता आणि त्याचा उपयोग करून घ्यायला पाहता. तसे दैवाचे नसते.

विज्ञान आणि उद्योग आणि त्यांची प्रगती ह्या आधुनिक जगातील सर्वांत टिकून राहणाऱ्या गोष्टी ठरू शकतील. विज्ञान आणि उद्योग कोसळायला आले आहेत असे जे तर्कवितर्क चालतात ते म्हणजे आजतरी आणि येत्या **बऱ्याच** काळात केवळ एक स्वप्न ठरेल. आणि कदाचित विज्ञान आणि उद्योग, त्या प्रक्रियेत अनंत यातनांना जन्म देऊन, जगाला एक बनवील —म्हणजे जगाचे आकुंचन करून त्याला एक एकक बनवील. पण त्याच्यात शांतीला आसरा लाभणे अशक्यप्राय असेल.

कारण विज्ञान आणि उद्योग युद्ध घडवून आणतात, निदान असे दिसून आल्यासारखे वाटते.

राज्याचा प्रपंच जर व्यवस्थितपणे चालविण्यात येत नसेल तर त्याचा परिणाम म्हणून कुटुंबांचे प्रपंचही नीट चालणार नाहीत. जो कामगार सतत संपावर जायला तयार असतो तो आपल्या मुलांना सुव्यवस्थेचा आदर त्यांनी करावा असे वळण लावणार नाही.

ज्याला खूपच माहिती असते त्याला खोटे न बोलणे कठीण जाते.

कल्पनासुद्धा कधीकधी पक्व होण्यापूर्वी झाडावरून गळून पडतात.

धार्मिक उपमा एखाद्या कड्याच्या काठावरून वावरत असतात असे म्हणता येईल. उदा., बनियनच्या उपमा. (जीवनाच्या मार्गावर सापळे, दलदली, चूक वळणे आहेत अशी उपमा वापरली तर) आपण तिच्यात आणखी एवढीच भर घालू शकणार नाही का, की ह्या मार्गाच्या ईश्वराने ही योजना केली आहे आणि राक्षस, चोर आणि दरोडेखोर त्यानेच निर्मिलेले आहेत. ही उपमा अशा अर्थाने घ्यायची नाही आहे ह्यात शंका नाही. पण तिच्या अर्थाचा असा विस्तार करता येतो हे उघड आहे. ह्यामुळे अनेकांच्या दृष्टीने, त्यांच्यात मीही आहे, ह्या उपमेतील ताकद नाहीशी होते.

पण ही गोष्ट, म्हणतात तसे, दडपून टाकण्यात आली तर ही भावना अधिकच दाट होते. दर वेळी आपल्याला जर असे सांगण्यात आले की 'पाहा, मी ही उपमा वापरीत आहे पण ह्या ठिकाणी ती नीट बसत नाही' तर गोष्ट वेगळी होईल. मग आपल्याला फसविण्यात येत आहे, चलाखीने काहीतरी आपल्या गळी उतरविण्यात येत आहे असे आपल्याला वाटणार नाही. उदा., कुणालातरी असे सांगण्यात येईल : "तुला ज्या चांगल्या गोष्टी लाभतील त्यांच्याबद्दल ईश्वराचे

आभार मान पण अनिष्ट गोष्टीविषयी तक्रार करू नको; एखाद्या माणसाने तुझे कधी भले आणि कधी बुरे केले तर तू जसा वागशील तसे इथे करायचे नाही." जीवनाच्या नियमांना चित्रांचे रूप देण्यात येते. आणि आपण जे केले पाहिजे त्याचे फक्त **वर्णन** ही चित्रे करतात; पण त्यांचे **समर्थन** ती करीत नाहीत. इतर बाबतींतसुद्धा ही चित्रे लागू पडत राहिली तरच समर्थनासाठी त्यांचा उपयोग होईल. मी असे म्हणू शकेन : ' ह्या मधमाश्यांच्या मधासाठी, ती जणू काय कनवाळू माणसे आहेत आणि त्यांनी तो तुमच्यासाठी बनविला आहे असे मानून, त्यांचे आभार माना.' हे समजण्यासारखे आहे. आणि तुम्ही कसे वागावे असे मला वाटते, त्याचे हे वर्णन आहे. पण मी असे म्हटले तर ते चालणार नाही : "त्यांचे आभार माना. कारण, पहा, त्या किती कनवाळू आहेत." कारण दुसऱ्या क्षणी त्या मला डसतील.

धर्म असे सांगतो : '**असे करा–असे माना**'. पण तो त्याचे समर्थन करू शकत नाही. आणि त्याचे समर्थन करायचा प्रयत्न जरी त्याने केला तरी त्याच्याविषयी आपल्या मनात तिटकारा निर्माण होतो. कारण जे कोणते कारण तो पुढे करील, त्याच्याविरुद्ध जाणारे एक सयुक्तिक कारण असते. पण असे म्हणणे कितीतरी अधिक पटण्यासारखे असते : "तुम्ही असे माना ! ते तुम्हाला कितीही विचित्र भासले तरी." किंवा : "तुम्ही असे वागणार नाही का ? तसे वागणे तुमच्या मनाच्या कितीही विरुद्ध जात असले तरी."

ख्रिस्ती धर्म ऐतिहासिक सत्यावर आधारलेला नाही; उलट असे म्हणावे लागेल की, तो आपल्यापुढे एक (ऐतिहासिक) कथन ठेवतो आणि म्हणतो : आता यावर श्रद्धा ठेवा. पण एखाद्या ऐतिहासिक कथनावर ज्या प्रकारचा विश्वास ठेवणे उचित असते तसा हा विश्वास असला पाहिजे असे तो म्हणत नाही; तर कोणत्याही कसोटीला पुरून उरेल अशी श्रद्धा ठेवा आणि जीवनपद्धतीचा परिणाम म्हणूनच अशी श्रद्धा तुम्हाला ठेवता येईल. तुमच्यापुढे हे कथन आहे, इतर ऐतिहासिक कथनांविषयी तुमची जी वृत्ती असते ती वृत्ती ह्या कथनाविषयी बाळगू नका. तुमच्या जीवनात त्याला एक वेगळेच स्थान द्या. ह्यात कोणताही विरोधाभास नाही.

मागे भौतिक शास्त्रज्ञांना (फिजिसिस्ट) एकाएकी असे आढळून आले होते असे म्हणतात की, भौतिकीसाठी पुरेसे ठरेल एवढे गणिताचे आकलन त्यांच्यापाशी नव्हते. आणि जवळजवळ याच तऱ्हेने आजच्या तरुण मंडळीविषयी असे म्हणता येईल की, जीवन ज्या विचित्र मागण्या घेऊन त्यांच्यापुढे ठाकते त्यांचे समाधान करायला नेहमीची व्यवहारबुद्धी पुरेशी ठरत नाही अशी त्यांची परिस्थिती आहे. सगळ्या गोष्टी इतक्या गुंतागुंतीच्या झाल्या आहेत की, त्यांच्यावर काबू मिळवायला असाधारण बुद्धिमत्तेची आवश्यकता आहे. हा खेळ खेळण्यासाठी आता कौशल्य पुरेसे ठरत नाही. आणि हा प्रश्न सतत उपस्थित होत राहतो : हा खेळ खेळता येणे अजून शक्य आहेच का आणि आपण खेळावा असा योग्य खेळ तरी कोणता ?

' दैव ' ह्या शब्दाचा वापर. भविष्यकाल आणि भूतकाल यांच्याकडे पाहण्याची आपली दृष्टी. भविष्यकालाविषयी आपण स्वतःला कितपत जबाबदार धरतो ? भविष्यकालाविषयी आपण कितपत तर्कवितर्क करतो ? भूतकाल आणि भविष्यकाल यांच्याविषयी आपण कसा विचार करतो ? काही अनिष्ट घडले तर– आपण असे विचारतो का की, ' ह्याचा दोष कुणाकडे जातो ? ' –की आपण असे म्हणतो, ' ही ईश्वराची इच्छा होती '; ' हे दैवातच होते.'

एक विशिष्ट प्रश्न विचारणे, त्याच्या उत्तराविषयी आग्रह धरणे आणि प्रश्न न विचारणे ह्यातून दोन भिन्न वृत्तींचा दोन भिन्न जीवनपद्धतींचा आविष्कार होतो. ' ही ईश्वराची इच्छा होती ', ' आपले दैव आपल्या हातात नसते ' ह्या उद्गारांविषयी हेच म्हणता येईल. ह्या उद्गारांनी जे कार्य साधले जाते ते किंवा त्याच्यासारखे काहीतरी एखाद्या आदेशानेही साधले जाईल. आणि असे आदेश तुम्ही स्वतःलाही देऊ शकता. आणि उलट एखाद्या आदेशाचा उच्चार करून, उदा., ' जे घडते त्याच्याविषयी रोष बाळगू नका ', एखाद्या सत्याचेही विधान करता येते.

० ० ०

अनुक्रमणिका



राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे संगणकीकृत



द्वारा प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई

अनुक्रमणिका





लोकशाही समाजवादाच्या आशयाचा पुनर्विचार

वसंत पळशीकर

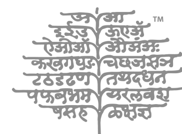
— १ —

लोकशाही समाजवाद हा लिबरल लोकशाही व साम्यवाद या दोन्हींपासून स्वतःचे वैशिष्टचपूर्ण वेगळेपण सांगणारा शब्दप्रयोग आहे. लिबरल लोकशाहीमध्ये व्यक्तिस्वातंत्र्यास अधिक महत्त्व दिले जाते तर साम्यवादामध्ये समतेच्या प्रस्थापनासाठी व्यक्तिस्वातंत्र्यावर आवश्यक तर कठोर निर्बंध घालण्याची गरज स्वीकारली जाते असे स्थूलमानाने आपण म्हणू शकू. त्याच वेळी लिबरल लोकशाहीला, एका महत्त्वाच्या अर्थाने, समतेची बैठक आहे तर साम्यवादाचे अंतिम उद्दिष्ट व्यक्तीचे स्वातंत्र्य हेच आहे असे अर्थपूर्णरीत्या म्हणता येईल. असे असले तरी, व्यवहारात, लिबरल लोकशाही स्वीकारलेल्या देशांमध्ये समतेच्या दिशेने एका मर्यादेपलीकडे वाटचाल होत नाही असे आढळते. दुसऱ्या बाजूला, साम्यवादी देशांमध्ये कमीअधिक सर्वंकष हुकुमशाही राजवटी आजवर अस्तित्वात आहेत व समताप्रस्थापनेतही एका मर्यादेपलीकडे पाऊल या देशामधून पडताना दिसत नाही. लोकशाही समाजवाद ही तर तारेवरची कसरत म्हणता येईल अशी स्थिती आहे. अगदी टोकाच्या टीकाकारांनी लोकशाही व समाजवाद या परस्परव्यावर्तक म्हणता येतील इतक्या विसंवादी संकल्पना आहेत असे तरी किंवा तो व्यवहारात एक भोंगळ शब्दप्रयोग ठरतो असे तरी म्हटले आहे.

लिबरल विचारसरणी आणि साम्यवाद या दोहोंमध्ये एक पायाभूत सारखेपणा आहे. दोन्ही प्रणाली राज्यसत्तेच्या स्वरूपाविषयी व कार्याविषयी काही भूमिका आग्रहाने घेतात. या अर्थाने राज्यसत्तेला त्या अभिमुख आहेत असे म्हणता येईल. व्यक्तीच्या मूलभूत हक्कांचा आदर करणे आणि त्यांच्या आधारे तिला खाजगी कर्तृत्व प्रकट करण्यास व त्यापासून प्राप्त होणारे लाभ उपभोगण्यात अधिकात अधिक वाव कायम राखणे ,हे राज्यसत्तेचे कर्तव्य होय अशी मूळ लिबरल विचारप्रणालीची मान्यता होती. तर, अंतिम अवस्थेत, गरज न उरल्याने, राज्यसत्ता विलय पावेल अशी भूमिका असली तरी, दरम्यानच्या कमीअधिक प्रदीर्घ काळात, व्यक्तींच्या ठायी रुजलेल्या "बूर्ज्वा" प्रवृत्ती व त्यांना अनुरूप संस्था/रचना यांना डोके वर काढू न देता समता प्रस्थापित करण्याचे राज्यसत्तेचे कर्तव्य आहे ही साम्यवादाची मान्यता होती. या अंगाने पाहू गेल्यास आणखी एक उद्बोधक गोष्ट ध्यानात येते. मनुष्याची स्वभावप्रकृती मुळात काय आहे, त्याच्या ठायी कोणत्या प्रेरणा प्रमाथी, प्रबळ आहेत यांविषयी तोच एक समज, तोच एक निवाडा या दोन्ही विचारसरणींच्या मुळाशी असलेला आढळतो. स्वार्थ ही दरेकाची जन्मजात मूळ प्रवृत्ती व प्रेरणा आहे हे सत्य म्हणून स्वीकारलेले दिसते. लिबरल विचारप्रणाली योग्य नैतिक मर्यादांमध्ये या प्रवृत्ती/प्रेरणेला पूर्ण वाव द्यावा यावर भर देते, तर साम्यवादी विचारप्रणाली व्यक्तीचे मूलभूत हक्क व तिचे स्वातंत्र्य यांच्या नावाने या स्वार्थी प्रवृत्ती-प्रेरणेला मुक्त वाव न ठेवता तिला योग्य सीमारेषेच्या आत बंदिस्त राखण्यावर भर देते.

"मान्यता होती" असा वाक्प्रयोग वरील परिच्छेदात जाणूनबुजूनच केला आहे. कारण लिबरल विचारप्रणाली आणि साम्यवाद, दोन्हींमध्ये, काळाच्या ओघात बदल घडून आले आहेत. स्वार्थप्रेरित कर्तृत्वाला अधिक वाव ठेवल्याने कारखानदारी युगामध्ये विषमता, दारिद्र्य व शोषण यांची तीव्रता व भयानकता वाढली. याला जी मानवतावादी प्रतिक्रिया झाली तिच्यामधून समाजवादी विचारप्रवाहांचा उद्‌गम झाला. त्याच वेळी लिबरल विचारप्रणाली अधिक उन्नत स्वरूपात मांडली जाऊ लागली. जॉन स्टुअर्ट मिलची लिबरॅलिझमची मांडणी समता व न्याय यांना महत्त्व देणारी होती. यामधून कल्याणकारी राज्याची संकल्पना विकसित झाली. सर्व गोष्टी या व्यक्तिवादी स्पर्धेवर सोडल्या तर अर्थव्यवस्था मधूनमधून चांगलीच

न ५१ /





संकटात सापडते आणि समाजजीवनात अस्थैर्य निर्माण होते ही गोष्टही अनुभवाने लक्षात आली. अर्थव्यवस्था सतत वर्धिष्णू आणि स्थिर राखण्यासाठी राज्यसत्तेचा हस्तक्षेप आवश्यक व इष्ट मानला जाऊ लागला. तंत्रवैज्ञानिक घडामोडींचा परिणाम म्हणून आणखी एक गोष्ट घडून आली. सर्व प्रश्न मूलतः व अंतिमतः तंत्रवैज्ञानिक पातळीवर उतरविता येतात आणि त्याच पातळीवरून ते सोडविणे बुद्धिनिष्ठ व विज्ञाननिष्ठ असते अशी धारणा रुजत गेलेली आढळते. तज्ज्ञ तंत्रविशारदांकरवी समाजाचे राज्य–अर्थ–समाज-कारण व्यवस्थापित–संचालित केल्यास सुबत्ता अवतरेल, ती सर्वांच्या वाट्यालाही येईल आणि तिचे मानही सतत वाढते राहील अशी भूमिका आधुनिक, प्रगत व कार्यक्षम म्हणून आज मान्यता पावली आहे. या तिन्ही धाग्यांची एकत्र गुंफण झाल्याने आजची लिबरल विचारप्रणाली कितीतरी अधिक प्रमाणात राज्यसत्तेच्या सुयोग्य हस्तक्षेपाला प्राधान्य देते.

दुसऱ्या बाजूला साम्यवादी विचारप्रणालीच्या व्यावहारिक भूमिकेतही परिवर्तन झाले आहे "लिबर-लायझेशन" हा शब्द या परिवर्तनाला उद्देशून वापरला जातो ही गोष्ट मोठी अन्वर्थक आहे. स्वार्थप्रेरित व्यक्ति-वादी 'स्वातंत्र्या'ला अधिक वाव दिला नाही तर समा-जाचे व अर्थव्यवस्थेचे व्यवस्थापन–संचालन कार्यक्षम-रीत्या करता येत नाही हा धडा साम्यवादी देश अनु-भवाने शिकले आहेत असे याचे वर्णन करता येईल. राज्यसत्तेच्या हाती केंद्रीकरण आधीच झालेले होते. पूर्वीइतके ते आता सर्वंकष नसावे इतपत एकवाक्यता आढळते. व्यवस्थेची कार्यक्षमता वाढविण्याच्या दृष्टीने सत्ता एका पक्षाच्या हाती एकमुखी स्वरूपात राखण्या-ऐवजी राजकीय पक्षांची निर्मिती करणे आवश्यक व इष्ट मानले जाऊन तशी सुधारणा घडवून आणण्याचे पाऊलही साम्यवादी देशांमध्ये उद्या टाकले गेले तर आश्चर्य वाटण्याचे कारण नाही. या सर्व पार्श्वभूमीवर "लोकशाही समाजवाद" या संकल्पनेचा आशय स्पष्ट करून घ्यायला हवा.

– २ –

बूर्झ्वा लिबरल आणि साम्यवादी, दोन्ही प्रकारच्या आर्थिक व राजकीय व्यवस्था ज्या रोखाने, स्वतःच्या मूळ भूमिका सोडून, वाटचाल करीत आहेत तीच दिशा लोकशाही समाजवादाची आहे असे म्हणणे कितपत बरोबर ठरेल ?

इंग्लंड हे लोकशाहीचे माहेरघर म्हणून ओळखले जाते. भारतीय लोकशाही समाजवाद्यांच्या दृष्टीने १९४५ नंतर काही वर्षे तरी, तो लोकशाही समाज-वादाचादेखील अनुकरणीय नमुना मानला जात होता असे म्हटले तर वावगे होणार नाही. मार्गारेट थॅचर-बाईंचे राज्य गेली अनेक वर्षे इंग्लंडमध्ये चालू आहे. त्यामुळे इंग्लंड हा लोकशाही समाजवादाचा नमुना म्हणून आज स्वीकारला जाणे अवघड आहे.

लोकशाही समाजवाद त्यातल्या त्यात कोठे साका-रला आहे असा शोध घेतला तर आपले लक्ष स्वीडनवर केंद्रित होऊ शकते. तेथे गेली तीस-चाळीस वर्षे सलग सोशल डेमोक्रॅटिक पक्षाच्या हाती सत्ता आहे. सारे उद्योगधंदे, व्यापार याचे राष्ट्रीयीकरण तेथे केले गेलेले नाही. एकाच पक्षाच्या हाती दीर्घकाळ सत्ता असली तरी दर वेळी इतर पक्षांच्या स्पर्धेत निवडणुका जिंकून ती हाती राखण्यात आली आहे. तेथे समर्थ कामगार संघटना आहेत व सहकाराची चळवळही दृढपणे रुजलेली आहे. स्वीडनमध्ये आर्थिक समता अस्तित्वात नसली तरी, प्रत्येकास किमान सुखवस्तू जीवनमानाची हमी देण्यात आलेली आहे. देश इतका सधन आहे की अशी हमी देण्याने व ती प्रत्यक्ष व्यवहारात उतर-विण्याने गरिबीचे वाटप झालेले नसून सुबत्तेचे वाटप झालेले आहे. स्वीडनमध्ये आज कोणी गरीब नाही.

"ऑब्झर्व्हर" या प्रख्यात इंग्लिश वृत्तपत्राचे स्वीडनमधील वार्ताहर म्हणून १९६३ पासून काम केलेल्या रोलंड हंटफर्ड यांनी स्वीडनवर १९७१ साली लिहिलेल्या पुस्तकाचे शीर्षक "द न्यू टोटॅलिटेरियन्स" असे असावे ही गोष्ट विचाराला वेगळ्या दिशेने प्रवृत्त करते. आपल्या देशात गेले वर्ष-दीडवर्ष बोफोर्सकांड गाजत आहे. बोफोर्स ही अत्याधुनिक शस्त्रास्त्रे उत्पादन करणारी बडी कंपनी आहे. तिचा व्यवहार उघडपणे इतका भ्रष्ट होतो, भ्रष्टता उघडकीस आल्यावरही स्वीडनचे सरकार या साऱ्या व्यवहारावर पांघरूणच घालण्याचा पवित्रा घेते, आणि स्वीडनमधील न्याया-लयेही या प्रकरणी न्याय देण्यास असमर्थ ठरतात, हा एवढा अनुभव हंटफर्ड यांनी त्यांच्या पुस्तकास दिलेल्या शीर्षकाची पुष्टी करणारा आहे. लोकशाही समाजवादी देश व समाज सत्याची, न्यायाची, [illegible]णाची बूज

राखणारा असावा अशी अपेक्षा असणे योग्यच ठरेल. स्वीडनमध्येही बोफोर्स प्रकरण हुशारीने दाबून टाकले जाते याचा अर्थ काय ? शस्त्रास्त्रांचा व्यापार हा लोकशाही समाजवादी देशाने स्वतःच्या सुबत्तेचा आधार बनवावा ही गोष्टही विसंवादी वाटते.

हंटफर्ड यांच्या साऱ्या विवेचनाचे सार असे की अत्यंत कुशलतेने, कार्यक्षमतेने समाजातील श्रेष्ठी–नोकरशहा वर्गाद्वारे व्यवस्थापित–संचालित केला गेलेला एक समाज असे वास्तविक स्वीडिश समाजाचे रूप आहे. कल्याणकारी राज्याच्या निर्मितीला आणि अंमलबजावणीला बांधील असा हा श्रेष्ठी–नोकरशहा वर्ग आहे. जीवनात सुबत्ता असली, त्यात पूर्ण सुरक्षितता व स्थैर्य असले, ते सुरळीत व नियमित असले तर माणसाचे सर्व वाजवी मनोरथ पूर्ण केले असे म्हणता येईल अशी सोशल डेमोक्रॅट पक्षाच्या श्रेष्ठींची भूमिका आहे, असे हंटफर्ड यांच्या विवेचनावरून ध्यानात येते.

ही जबाबदारी राज्यसत्तेने पार पाडावयाची असेल तर, अर्थातच, या उद्दिष्टांच्या पूर्तीच्या आड येणाऱ्या प्रेरणा–प्रवृत्तींना व्यवहारात परिणामकारकरीत्या वेसण घालण्याइतकी सत्ताही हवी, आणि ही गरज ध्यानात येऊन हातात हात घालून सामंजस्याने काम करणाऱ्या सामाजिक संस्था–यंत्रणापण हव्यात. प्रशासन, न्याय-संस्था, राजकीय पक्ष, कामगार संघटना, सहकारी संस्था, उद्योगसमूह इत्यादींच्या ठायी असे सामंजस्य प्रस्थापित करण्यात, त्या दृष्टीने अनुरूप संरचना करण्यात, परंपरा निर्माण करण्यात, पायंडे पाडण्यात व पथ्ये लादण्यात स्वीडनमधील श्रेष्ठींना कमालीचे यश आले आहे असे हंटफर्ड यांचे प्रतिपादन आहे. स्वीडिश राज्यसत्ता व्यक्तित्वाची जडणघडण, कौटुंबिक जीवन व सांस्कृतिक व्यवहार यांनाही जाणीवपूर्वक वळण देण्याचे, नियमित करण्याचे काम करते असे त्यांचे म्हणणे. एक सेकंदही मागेपुढे न पडता चालणाऱ्या घड्याळाप्रमाणे समाजाचे यंत्र चालविता यावे हा श्रेष्ठींनी स्वतःपुढे ठेवलेला आदर्श असल्याचे म्हणता येते. हंटफर्ड यांच्या मते यात स्वीडिश श्रेष्ठींना असामान्य यश प्राप्त झाले आहे. या यशामुळेच तेथे सुबक, सुदृढ पण व्यवस्थापित-संचालित असा समाज अस्तित्वात आला आहे, जो व्यक्तीला स्वतंत्रपणे जगू देत नाही. किंबहुना, हंटफर्ड यांच्या टीकेचा खरा मुद्दा असा की, समूहापासून वेगळे, स्वतंत्र असे व्यक्तीचे आध्यात्मिक अस्तित्वच स्वीडिश व्यवस्था खरे तर नाकारते. व्यक्तीच्या सर्व वाजवी भौतिक गरजांची (यात लैंगिक भूकेची/सुखाची नियमित पूर्तता पण समाविष्ट आहे) पूर्तता करण्याची हमी घेतलेली व्यवस्था अस्तित्वात आल्यावर व्यक्तीला पुन्हा एक वेगळे स्वातंत्र्य कशाला असायला हवे, स्वतंत्रतेने वागण्याचा आग्रह धरणारी व्यक्ती ही सुरळीत चालणाऱ्या समाजयंत्रात खीळ घालणारीच ठरण्याचा संभव नाही का, असे प्रश्न जणू काही ही व्यवस्था उपस्थित करते. म्हणजे, सरतेशेवटी, समाजयंत्र अधिक सुरळीत, सुव्यवस्थित चालविण्यासाठीच तेवढे वैयक्तिक अभिक्रम व कर्तृत्व वापरले जायला हवे हा या व्यवस्थेचा अलिखित दंडक बनतो. व्यवस्थेला अभिप्रेत असलेली भूमिका घडवायला व्यक्ती स्वतंत्र आहे. तर व्यवस्थेत बिघाड उत्पन्न करणारी भूमिका वटविण्यापासून परावृत्त करणारे दबाव, वा प्रतिबंध करणारी नियंत्रणे, वा संधींचा अभाव परिणामकारक ठरतील अशी रचना आहे. स्वातंत्र्याचे अपहरण केले जात आहे अशी तक्रार व्यक्ती औपचारिकतः करू शकत नाही !

समाजाचा कारभार अधिक कार्यक्षम बनावा, देशात सुबत्ता वाढावी, दरेक व्यक्तीला पूर्ण सुरक्षित व सुखवस्तू जीवनाची हमी अधिक परिपूर्ण स्वरूपात मिळावी ही उद्दिष्टे कल्याणकारी आहेत. "बुद्धिनिष्ठ व विज्ञाननिष्ठ" (रॅशनल व सायंटिफिक) भूमिकेतून समाजाची रचना करता येते आणि कारभार चालविता येतो ही धारणा याच्या मुळाशी आहे. जगातील सर्व दुःख-दारिद्र्य, वेदना-क्लेश, अन्याय-शोषण, क्रौर्य-हिंसा या गोष्टी बुद्धीची व विज्ञानाची कास आजवर धरली गेलेली नव्हती म्हणून उत्पन्न होत राहिल्या. शास्त्रशुद्ध ज्ञानाचा अभाव हे त्याचे एक कारण होते, असे स्पष्टीकरण केले जाते. स्वीडिश समाजव्यवस्थेविरुद्ध, राज्यव्यवस्थेविरुद्ध, राज्यसत्तेविरुद्ध नेहमीचे कोणतेच आरोप केले जाऊ शकत नाहीत. आणि तरीही तेथे माणसाचा जीव गुदमरल्यासारखा होतो.‡

‡ ही गोष्ट एका अर्थी अक्षरशः खरी आहे. स्वीडनमधील आत्महत्येचे प्रमाण सर्व जगात काही काळ सर्वाधिक राहिले आणि आजही ते तुलनेने पुष्कळ अधिक आहे.

अनुक्रमणिका

पाश्चिमात्य लिबरल लोकशाही तसेच साम्यवादी राजवटी ज्या दिशेने वाटचाल करण्याच्या प्रयत्नात आहेत, जे लक्ष्य गाठणे त्या आदर्श मानीत आहेत त्या लक्ष्याच्या दिशेने पुष्कळ अधिक प्रगती स्वीडनने साधली आहे असे म्हणता येईल. मग, वास्तविक लोकशाही समाजवादाच्या अगदी जवळ येऊन पोचल्याची अनुभूती कोणालाही यावयास हवी. त्याऐवजी, सर्वव्यापी नोकरशाही यंत्रणेच्या सर्वंकष व्यवस्थापन-संचालनाखाली व दयार्द्र पण करड्या नजरेखाली वावरणारा बंदिस्त व्यक्तींचा एक समाज असा ठसा का उमटावा ?

— ३ —

वेचक तज्ज्ञ राजकारणी-नोकरशहांच्या दिग्दर्शनानुसार, संचालनानुसार सुरळीत चालणारा एक समाज ही लोकशाही समाजवादाच्या आशयाशी मूलतः विसंवादी अशी रचना–व्यवस्था आहे अशा निर्णयाला आपण तत्काळ (instinctively and intuitively) येतो. याचे मर्म जाणून घेणे लोकशाही समाजवादाचा आशय पुन्हा एकवार सुस्पष्ट करून घेण्याच्या दृष्टीने फार महत्त्वाचे आहे. सुबत्ता, सुरक्षितता ही लोकशाही समाजवादी व्यवस्थेची व जीवनाची व्यवच्छेदक लक्षणे नाहीत. तीव्र स्वरूपाची विषमता असलेल्या समाजात लोकशाही समाजवाद अस्तित्वात येऊ शकणार नाही, असुरक्षिततेचा सतत अनुभव माणसांना येत राहिला तर लोकशाही समाजवादी जीवनानुभूतीच्या विपरीत अशी ती गोष्ट असेल, आणि सुबत्ता ही समता व न्याय्य वाटप प्रस्थापित करण्याच्या दृष्टीने उपकारक असेल, अशी मांडणी करणे शक्य आहे. ती अर्थपूर्णही आहे. तरीही, स्वीडनमध्ये वरील तिन्ही गोष्टींचा आढळ होत असूनही लोकशाही समाजवादापासून तो समाज फार दूर आहे ही वस्तुस्थिती शिल्लक राहतेच. जणू बाकी सारे आहे आहे पण लोकशाही समाजवादाचा आत्माच हरवलेला आहे असे मनात येते.

तज्ज्ञ नोकरशाहीप्रधान राज्यसत्तेच्या करवी व तिच्या कृपाप्रसादाने लोकशाही समाजवाद साकार होऊ शकत नाही ही खरी ग्यानबाची मेख आहे. औपचारिकतः लोक स्वतंत्र निवडणुकांद्वारा प्रतिनिधी निवडून देत असले तरी, राजकीय पक्षांनी निवडलेल्या उमेदवारांना निवडून देण्याच्या मर्यादेत जेथे मतदारांचा सहभाग सीमित राहतो आणि जेथे व्यवहारात कारभार तज्ज्ञ नोकरशाहीच्या हातात केंद्रित होतो तेथे, पक्षीय राजवट ही लोकांच्यासाठी आणि लोकांच्या नावे चालविलेली राजवटच राहते. पक्षीय राजवट आणि लोकशाही यांच्यात सामान्यतः अनुल्लंघनीय अंतर कायम राहते. आधुनिक राष्ट्रांमध्ये सत्तेचे केंद्रीकरण झालेले असते, आणि पक्षदेखील नेते आणि पक्षाची नोकरशाही यंत्रणा यांच्या नियंत्रणाखाली असतो. पक्षातील सर्वसामान्य तळागाळाच्या कार्यकर्त्यांपासूनही पक्षातले सत्ताकेंद्र लांब असते. लोक आणि पक्ष यांत तर एक दरीच पडलेली असते.

प्रातिनिधिक, सांसदीय लोकशाहीचे व्यवहारातले स्वरूप काय असते याचे अलीकडल्या काळात अनेक अभ्यास झाले आहेत. प्रख्यात अर्थशास्त्रज्ञ शुंपीटर यांच्या ‘ कॅपिटॅलिझम, सोशलिझम अँड डेमॉक्रसी ’ या ग्रंथाने या अभ्यासांची सुरुवात झाली. प्रौढ मताधिकाराचे तत्त्व अमलात आल्यावरही, निवडणुकांमध्ये पक्षांनी उभ्या केलेल्या उमेदवारांमधून कोणा एकाची निवड करणारे मतदान करण्यापुरती मतदारांची भूमिका (रोल) सीमित राहते. या प्रकारचा सहभागही ६०–७० टक्के मतदारांनी दिला तरी धन्यता मानावी अशी स्थिती आहे. एक ना एका पक्षाची राजवट अशीच प्रत्यक्षात परिस्थिती निर्माण होते.

आर्थिक, राजकीय, सामाजिक व सांस्कृतिक क्षेत्रांमध्ये समाजव्यवहारांची आणि जीवनाची सूत्रे राज्यसत्तेच्या हाती पूर्वी एकवटलेली नव्हती. ‘ कायदा व सुव्यवस्था ’ यांचे पालन करवून घेण्याची तेवढी मर्यादित व अकरणात्मक भूमिका राज्यसत्तेने पार पाडावी अशी मान्यता होती. कधी या पक्षाच्या तर कधी त्या पक्षाच्या हाती राज्यकारभार असला तरी त्यामुळे सर्वंकष पक्षशाही प्रस्थापित होण्याचा धोका नसे. राज्यसत्तेच्या कार्याचा सतत विस्तार होत गेला, राज्यसत्तेचे नियंत्रण जसे सर्वंकष बनत गेले तसे चित्र बदलत गेले आहे. सांसदीय लोकशाही असलेल्या देशांमध्येही केंद्रीभूत पक्षीय नेतृत्व, उच्चपदस्थ नोकरशहा आणि तज्ज्ञ तंत्रविशारद या त्रिकुटाच्या हातची सत्ता वाढली आहे. गालब्रेथ यांनी या स्थित्यंतराला उद्देशून ‘ द न्यू इंडस्ट्रियल स्टेट ’ असे म्हटले.

गव्हर्नमेंट फॉर द पीपल ही गोष्ट या स्थित्यंतरामधून एक वेळ अस्तित्वात येईलही. स्वीडनमध्ये ती तशी आली आहे असे म्हणण्यास जागा आहे. पण ‘ गव्हर्नमेंट ऑफ द पीपल ’ आणि ‘ गव्हर्नमेंट बाय द

पीपल ' यांपासून आजच्या सांसदीय लोकशाही व्यवस्था अधिक दूरच गेल्या आहेत. त्या लोकांपासून दुरावतानाच, जनजीवनाची अधिकाधिक सूत्रे मात्र सत्ताधारी त्रिकुटाच्या हाती एकवटली आहेत. किंबहुना ती तशी एकवटणे आणि लोकांचा सहभाग व नियंत्रण कमी होणे ही एकच प्रक्रिया आहे; एकाच नाण्याच्या त्या दोन बाजू आहेत.

लोकांचे, लोकांनी चालविलेले राज्य, म्हणजेच ' स्वराज्य ' हा लोकशाही समाजवादाचा गाभा आहे. गालब्रेथच्या कल्पनेतले ' द न्यू इंडस्ट्रियल स्टेट ' हे एकवेळ सुराज्य असू शकेल (ते खरोखरी सुराज्य तरी असते का असा प्रश्न आहेच), पण ते स्वराज्य असत नाही हे नक्की. आणि स्वराज्य हे लोकशाही समाजवादी समाजजीवनाचे, सामाजिक संरचनेचे प्राणभूत व व्यवच्छेदक लक्षण-वैशिष्टच आहे.

केंद्रीभूत राज्यसत्तेच्या द्वारा समता प्रस्थापित करण्याचा व टिकवून धरण्याचा प्रयत्न जेवढा यशस्वी होईल, तेवढा समाज लोकशाही समाजवादाच्या आशयाला पारखा होईल असा हा पेच आहे. रोजगार, उत्पन्न आणि सुरक्षितता यांची हमी सरकार जेथे व्यवहारात घेते आणि तिची पूर्तता करते तेथे एकमुखी सर्वाधिकारवादी समाजव्यवस्थाच अस्तित्वात येते.

रोजगार, उत्पन्न, सुरक्षितता यांची हमी व्यक्तीला मिळायला हवी, न्याय्य वाटपाव्यतिरिक्त समताही समाजात प्रस्थापित व्हायला हवी. लोकशाही समाजवाद साकार होण्यासाठी या सर्व गोष्टी आवश्यक आहेत, पण त्या पुरेशा नाहीत, हा येथवरच्या विवेचनातून हाती येणारा बोध आहे. हे केवळ अमूर्त स्वरूपाचे, आरामखुर्चीत बसून केलेले, सिद्धान्तन नाही. गेल्या पाऊणशे-शंभर वर्षांचा हा अनुभव आहे.

– ४ –

कायदेकानू, ते राबविणारे प्रशासन आणि प्रशासनाच्या हाती असलेली दंडसत्ता यांच्या भरवशावर लोकशाही समाजवाद प्रस्थापित करता व टिकविता येत नाही असे म्हटल्यावर कोणत्या आंतरिक प्रेरणांमधून, व्यवहारांमधून आणि संबंधांमधून समाजाची जडणघडण, सर्वसामान्य माणसांचा मन:पिंड लोकशाही समाजवादी बनेल, आणि समाजाचे हे वळण चिरकाल टिकवून धरणाऱ्या संस्था व परंपरा निर्माण होतील हा प्रश्न समोर येतो. हाच प्रश्न दुसऱ्या शब्दांत विचारायचा झाल्यास असे म्हणता येईल की, माणसांच्या मनात असा कोणता भाव जागृत करावा लागेल की ज्यामधून १) लोकशाही समाजवादास अनुरूप असे संबंध माणसांमध्ये प्रस्थापित होतील आणि त्यांनुरूप व्यवहार घडू लागतील; २) संस्था व परंपरा निर्माण होतील व समाजातल्या आंतरिक शक्तीने स्वायत्त स्वरूपात त्या टिकून राहतील; ३) लोकशाही समाजवाद हा लोकमानसात व समाजजीवनात स्थिरपणे व दृढपणे रुजलेला धर्म बनेल ?

माणसांमधील परस्परसंबंधांमधूनच लोकशाही समाजवाद अस्तित्वात येतो व अभिव्यक्त होतो. पुढे जाऊन असेही म्हणायला हवे की, हे संबंध उत्स्फूर्त, स्वेच्छापूर्वक, स्वतःच्या निवडीने ठेवलेले संबंध असले तरच समाजवादी जीवन अस्तित्वात येते. केंद्रीभूत सत्तेने ते लादलेले असता कामा नयेत. ही केवळ अंतिम कसोटी नाही; रोजच्या व्यवहारांमध्ये आणि जीवनाच्या सर्व अंगांमधील दैनंदिन व्यवहारांमध्येही ही कसोटी लागत असते.

या अंगाने विचार केल्यास असे ध्यानात येईल की, आधुनिक काळातल्या स्वातंत्र्य, समता, न्याय या संकल्पनांचा जो आशय आधुनिक शिक्षित वर्गापर्यंत पोचला आहे तो माणसांमध्ये लोकशाही समाजवादी संबंध निर्माण करण्याच्या, जोपासण्याच्या वा टिकविण्याच्या सरळ सरळ आड येणारा आहे. प्रत्येक व्यक्तीच्या जन्मसिद्ध हक्कांची भाषा त्यात गाभ्याशी आहे. हे हक्क इतर सर्व व्यक्तींच्या विरोधात कराराने स्पर्धेच्या, संघर्षाच्या जोरावर पदरात पाडून घ्यायला लागतात अशी धारणा हा त्याचा विशेष आहे. प्रत्येक व्यक्तीचे इतर सर्व व्यक्तींशी शत्रुत्व गृहीत धरलेले आहे. अनाद्यंत सत्य (axiomatic truth) म्हणूनच ते गृहीत धरलेले आहे. स्वार्थातून होणारी टकराटकरी हे मूलभूत आद्य वास्तव म्हणून गृहीत धरलेले असल्याने लिबरल विचारप्रणालीमध्ये, "कायद्याच्या राज्या"च्या संकल्पनेच्या आधारे (मूलभूत जन्मसिद्ध हक्कांच्या बाबतीत) समान व्यक्तींमधील व्यवहार नियमित नियंत्रित करून, व्यक्तीच्या कर्तृत्वास व स्वकष्टार्जित संपत्तीच्या व लाभांच्या उपभोगास अधिकात अधिक वाव देण्याची जबाबदारी राज्यसत्तेवर टाकण्यात आलेली आहे. उलट, याच गृहीतकृत्याच्या आधारे, व्यक्तीच्या ठायी असलेल्या स्वार्थप्रेरणेवर कठोर

नियंत्रण घालून, "परिस्थिती बदलून" व्यक्तीची विवक्षित जडणघडण करण्याची जबाबदारी साम्यवादी विचारप्रणालीमध्ये राज्यसत्तेवर टाकलेली आहे. स्वातंत्र्य व समता यांचा या अंगाने अर्थ केला गेल्यामुळे फ्रेंच राज्यक्रांतीच्या वेळी पुढे आलेल्या "स्वातंत्र्य, समता आणि बंधुता" या घोषवाक्यामधील बंधुतेची पुढील काळात उपेक्षाच झाली.

परस्परांशी सहकार्य करून ज्या संस्था, संघटना, मंडळे प्रस्थापित केली जातात त्यांचाही उद्देश सभासदांमध्ये व एकंदर समाजामध्ये बंधुभाव वाढविण्याचा क्वचितच असतो. एकसारखे हितसंबंध असणाऱ्यांनी, आस्थेचे विषय एकसारखे असणाऱ्यांनी, समान गरज असणाऱ्यांनी एकत्र येऊन संघटितपणे प्रयत्न केल्यास एकेकट्याने साध्य होईल त्यापेक्षा अधिक प्रमाणात सर्वांचाच स्वार्थ साधेल ही भूमिका सहकार्याच्या पाठीशी आज असते. अशा सर्व संस्था, संघटना, मंडळे यांच्या कार्यातून समाजात बंधुभाव जागृत होत नाही. प्रतिस्पर्धी संस्था, संघटना, मंडळे उदयास येतात. स्पर्धा, मत्सर, कलह व शत्रुत्व यांचीच वाढ होते. यामधून ज्या स्वातंत्र्य व समतेच्या दिशेने पाऊल पडते त्यांमधून बंधुभावाचा परिपोष होत नाही. "बळी तो कान पिळी" हाच न्याय लागू होतो. हक्कप्राप्ती झाल्याचे, न्याय मिळवून घेतल्याचे दृश्य वरकरणी दिसते. तात्कालिक विवक्षित चौकटीत ते पुष्कळदा खरेही असते; पण समाजव्यवस्थेत व जीवनात लोकशाही समाजवाद ओतप्रोत होण्याच्या दृष्टीने ती पुढची पावले ठरत नाहीत. स्वातंत्र्य व समता यांचे आधुनिक आशय कायम राखून जेव्हा स्पर्धा, मत्सर, कलह व शत्रुत्व यांचे स्वरूप सभ्य-सुसंस्कृत व सौम्य करण्याची कामगिरी राज्यसत्ता पार पाडते तेव्हाही परिणाम लोकशाही समाजवादाच्या दृष्टीने प्रतिकूलच होतो.

तळागाळातल्या शोषित-पीडित जनांनी स्वतःच्या उत्थानासाठी, न्याय मिळवून घेण्यासाठी, समता प्रस्थापित करण्यासाठी संघटित होण्यालाच विरोध आहे असा याचा अर्थ घ्यावयाचा का? हक्कांची संकल्पनाच बाद ठरवावयाची का? वर्गांचे अस्तित्व, त्यांच्यातला विग्रह नाकारावयाचा का? असे प्रश्न उपस्थित केले जातील. आणि ती रास्तच गोष्ट आहे.

औद्योगिक क्रांतीनंतर उभ्या राहिलेल्या कामगार चळवळीच्या उदाहरणाने मुद्दा स्पष्ट करता येईल. न्याय-समतेसाठी हक्कांच्या भूमिकेतून संघर्षावर आधारलेल्या व विस्तार पावलेल्या या चळवळीतून समर्थ कामगार संघटना आकारास आल्या. पण समाजवादी समाजनिर्मितीसाठी त्यांचा विशेष उपयोग काही होणार आहे असे आज कोणालाच का वाटत नाही? व्यक्तीला अन्य व्यक्तींपासून सुटी करणारी, अलग पाडणारी व्यक्तिवादी भूमिका हक्कांच्या आधुनिक संकल्पनेच्या मुळाशी आहे. कामगार संघटनेतही कामगार हीच व्यक्तिवादी भूमिका घेऊन सभासद होतो, संघटित होतो, वर्गलढा देतो तेव्हा संघटनेतील इतर सहकामगारांबरोबर, इतर समाजघटकांसमवेत समाजवादी जीवन उभारण्यावर त्याचा रोख असत नाही. ताकद वाढविण्यासाठी संघटनेचे महत्त्व असते. असंघटित श्रमिक आधुनिक ट्रेड युनियनमध्ये यशस्वीपणे संघटित होतात, ताकदवान बनतात, तेव्हा त्या प्रक्रियेमधून प्रस्थापित भांडवलशाही व्यवस्था अधिक सुस्थित बनते. कामगार मनाने व ऐहिक हितसंबंधांच्या अंगाने प्रस्थापित व्यवस्थेत अधिक नीट सामावले जातात. साम्यवादी वा समाजवादी राजकीय पक्षांच्या प्रभावाखाली, नियंत्रणाखाली, व नेतृत्वाखाली त्या असल्या तरी त्यांचा उपयोग त्या त्या पक्षांचे निवडणुकीच्या संदर्भातले बळ वाढविण्यासाठीच प्रामुख्याने होतो. श्रमिक समुदायांचे जीवन स्वायत्तपणे उत्तरोत्तर अधिकाधिक लोकशाही समाजवादी आशयाने संपन्न होत आहे अशी प्रतीती येत नाही. श्रमिकांची आर्थिक स्थिती सुधारली, अधिक सुरक्षितता व स्थैर्य त्यांना लाभले की उलट समाजवादी आचरण, समाजवादी क्रांतीसाठी त्याग, लढ्याची तयारी यांविषयीचा उत्साह मावळतो. असे का होते?

हक्कांची जोड जीवनाचे प्राप्तव्य, सामाजिक जबाबदारी, कर्तव्य यांच्याशी घातली न जाण्याशी याचा संबंध आहे. हक्कांसाठी झगडा, वर्गलढा हा मालक वर्ग, शोषक वर्ग, सरकार यांच्याशी वा प्रतिस्पर्ध्यांशी करावयाचा असून व्यक्ती म्हणून स्वतःसाठी काही ना काही मिळवून घेण्यावर भर असतो. ज्यांच्याशी संघर्ष असतो त्यांच्यासह वाटून घेण्यावर, सामुदायिकतेवर भर असलेला (sharing and collective solidarity) एक वेगळा समाज उभारावयाचा आहे यावर लक्ष राहात नाही. किंबहुना ज्यांच्या सोबत लढा दिलेला असतो तेही, लाभ पदरात पडल्यावर नव्या सामुदायिक जीवनाच्या उभारणीसाठी एकत्र येत नाहीत.

अनुक्रमणिका

तात्पर्य असे की, हक्कांचा आग्रहच नसावा असा मुद्दा नाही. कर्तव्य, जबाबदारी यांच्याशी अभिन्नत्व राखून तो राखला जावा. संघटित शक्तीचे महत्त्व आहेच. पण संघटनेची बैठक आधुनिक, व्यक्तिवादी असून उपयोगी नाही, तसेच स्वार्थी हितसंबंध साध्य करणे हे तिचे प्रधान उद्दिष्ट असून उपयोगी नाही. तिची रचना व कार्यपद्धतीही मूलत: वेगळी हवी, आणि नवसमाजाच्या उभारणीचा विधायक, रचनात्मक कार्यक्रमही हक्कांसाठीच्या, झगड्यांसाठीच्या लढ्यांच्या बरोबरीने राबविला जायला हवा. आर्थिक उद्दिष्टांसाठीचे वर्गीय लढे, मागण्यांसाठीचे लढे स्वभावत:च प्रस्थापित चौकटीतले असतात. कामगार संघटना वा इतर संघटना आपली ताकद राजकीय पक्षांच्या पाठीशी उभी करतात तेव्हा त्याची परिणती फार फार तर राज्याची सूत्रे वेगळ्या पक्षाच्या हाती तात्पुरती वा कायमची जाण्यात होते. या दृष्टीने वर्गीय लढ्यांची, जन आंदोलनांची अटळता व आवश्यकता मान्य करीत असतानाच, विधायक समाजपरिवर्तनाचे परिमाण जाणीवपूर्वक जोडलेले नसेल, वा लढ्याच्या ओघात ते सहजपणे जोडले गेले नसेल तर लढ्यामधून नवसमाजाच्या बांधणीच्या दिशेने पाऊल पुढे पडेलच असे गृहीत धरता येत नाही.

आणखी एका अंगाने हा मुद्दा स्पष्ट करता येईल. रूढ लढाईमध्ये एका पक्षाचा जय व दुसऱ्या पक्षाची हार गृहीत असते. जय-पराजयाच्या चौकटीत होणाऱ्या लढाईत मात करण्याला, प्रतिपक्षावर सत्ता प्रस्थापित करण्याला वा जयाने प्राप्त झालेल्या सर्वंकष सत्तेच्या जोरावर प्रतिपक्ष पुरता नष्ट करण्याला विलक्षण महत्त्व प्राप्त होते; त्यातून एक मानसिकता आकार घेते. पारंपरिक लढाईसाठी सत्ता नेतृत्वाच्या हाती केंद्रित करावी लागते, केंद्रित ठेवावी लागते. लढाई जिंकली तर त्या जयाचा परिणाम म्हणून सत्तेचे नेतृत्वाच्या हातातले केंद्रीकरण वाढते. लोकशाही समाजवादी समाजाच्या निर्मितीची भिस्त जर राष्ट्र-राज्याच्या वर्तमान चौकटीत केंद्रात सत्ता काबीज करण्यावर व ती दीर्घकाळ हातात राखण्यावर असेल तर, लोकशाहीच्या औपचारिक चौकटीतही, सर्वाधिकारवादी पक्षशाही प्रस्थापित करणारे लढे संघटित करण्यावर शक्ती केंद्रित करणे भाग पडते. सोविएत रशिया व अन्य साम्यवादी राष्ट्रांचा अनुभव तर असे सांगतो की, प्रत्यक्षात शत्रुपक्ष एकदा नष्ट केल्यावरही शत्रुपक्षाचे पुनरुत्थान कायम गृहीत धरून सत्तेचे केंद्रीकरण कायम ठेवणारी रचना करण्याची मानसिकता निर्माण होते. म्हणून लोकशाही समाजवादी समाजाच्या निर्मितीत ज्यांना रस आहे अशांना लढाईची वेगळीच व्याख्या/संकल्पना करावी लागते. म. गांधींच्या अर्थाचा व त्यांच्या पद्धतीचा सत्याग्रह यात संघर्ष व लढ्याची अशी वेगळी व्याख्या/संकल्पना केलेली आहे.

आद्य भारतीय लोकशाही समाजवाद्यांनी 'सत्याग्रही समाजवादा'चा पुरस्कार केला होता ही या संदर्भात अर्थपूर्ण गोष्ट ठरते.

– ५ –

लोकशाही समाजवादी व्यक्तित्व, समाजव्यवस्था आणि जीवन यांच्या निर्मितीच्या गाभ्याशी बंधुभाव आहे, बंधुभाव जागृत व क्रियाशील झाला तरच आंतरिक शक्तीच्या कार्यवाहीमधून प्रचलित समाजाची वाटचाल लोकशाही समाजवादी समाजाच्या निर्मितीच्या दिशेने होईल. ती वाटचाल भरीव असेल आणि (राज्यसत्तेवर विसंबून नाही या अर्थाने) स्वायत्त असेल. टप्प्याटप्प्याने उमलत, विस्तारत, खोलवर रुजत जाणारी ती एक अखंड प्रक्रिया असेल.

"मानव तितुका एकच आहे", "वृक्षवल्ली आम्हा वनचरें सोयरी" यांसारख्या उद्गारांमधून जी एकत्वाची, सहोदरत्वाची, अनुभूती अभिव्यक्त झालेली आहे ती, आणि प्रत्येक व्यक्तीची अहंता व स्वार्थ, या दोन्ही गोष्टी त्यांच्या त्यांच्या पातळ्यांवर सत्य आहेत. माणसाच्या अस्तित्वासाठी आधारभूत अशीच ती सत्ये आहेत. त्यांच्यातल्या द्वंद्वात्मक नात्याचा, तो माणसाचा एक अटळ भोग म्हणूनच स्वीकार करणे प्राप्त व उचित आहे. एका अर्थी असे म्हणता येईल की, माणसाचा "मी" पणा व स्वार्थ हे जैविक पातळीवरील ऐहिक सत्य आहे तर एकत्वाची व सहोदरत्वाची अनुभूती समाजधारणेच्या पातळीवरील आध्यात्मिक –नैतिक सत्य आहे. पण असा भेद करून पाहणे, मांडणी करणे ही गोष्ट मुद्दा समजून घेण्यात उपयोगी एवढ्यापुरतीच वैध मानायला हवी. अस्तित्व व जीवन सलग, एकात्म आहे. एकत्वाच्या, सहोदरत्वाच्या अनुभूतीमधूनच सहानुभाव, करुणा व प्रेम या भावनांचा उद्भव होतो. बंधुभाव हा शब्द आपण वापरतो तेव्हा याच भावना आपणास अभिप्रेत असतात.

पूर्वापार आपणास असे आढळते की, दैनंदिन लौकिक व्यवहारांमध्ये, तपशीलात, स्वार्थी अहंपणाला सतत उठाव मिळत असतो. मात्र त्याच वेळी संसारी जीवनातही साधारण माणसे सहानुभाव, करुणा, प्रेम प्रकट करीत असतातच, पण साऱ्या समाजाला व्यापून टाकणारा, कवेत घेणारा बंधुभाव "धार्मिक" शिकवणुकीच्या§ स्वरूपात बिंबवावा, ठसवावा लागतो आणि या बंधुभावाधारित एकता व सांघिकता पुनः-पुन्हा प्रस्थापित करण्यासाठी काही प्रसंग निर्माण करावे लागतात व विधिपूर्वक त्यांचा आविष्कार घडवून आणावा लागतो.

लोकशाही समाजवादाचे अंतिम अधिष्ठान वर उल्लेखिलेली एकत्वाची व सहोदरत्वाची अनुभूती हेच आहे हे ओळखणे जरुरीचे आहे. सहानुभाव, करुणा व प्रेम हे भाव जागृत व क्रियाशील करूनच व्यवहारात लोकशाही समाजाची निर्मिती होऊ शकते. हे भाव जागृत करण्याची गरज कधीच संपुष्टात येणारी नाही. पण केवळ शिकवणुकीच्या– व्याख्याने, प्रवचने, लेख इत्यादी स्वरूपांत– आधारे हे भाव पुरेसे जागृतही होत नाहीत. क्रियाशील बनण्यासाठी त्यांना ऐहिक व्यवहाराचे माध्यम आवश्यक असते.

जीवनाच्या सर्व अंगांमध्ये, विशेषतः दैनंदिन संसारी व्यवहारांच्या जगात माणसाचे परस्परांशी जुळणारे संबंध व घडणारे व्यवहार बंधुभावाच्या आशयाने ओत-प्रोत होऊन ते वैशिष्टयपूर्ण रूपे स्थिर स्वरूपात धारण करतील तसे लोकशाही समाजवादाच्या निर्मितीच्या दिशेने पाऊल पुढे पडेल. संरचना, संस्था, परंपरा, प्रघात, रीतिरिवाज, विधी–कर्मकांड ही सर्व मानवी संबंध व व्यवहार यांना प्राप्त झालेली स्थिर रूपे म्हणता येतील.

सहानुभाव, करुणा व प्रेमभावरूपी लोकशाही समाजवादाच्या मूलस्रोतांचा अखंड परिपोष दैनंदिन अस्तित्वामधून व कार्यवाहीमधून होत राहील अशी समाजाची संरचना व व्यवस्था लोकांच्या स्वयंस्फूर्त व्यवहारांमधून निर्माण करण्याचे आव्हान लोकशाही समाजवाद्यांपुढे आहे.†

राज्यसत्तेच्या आश्रयाने व तिच्या अर्थ व दंड-सत्तेच्या द्वारे ही निर्मिती करावयाची नाही हे काटेकोर पथ्यही सांभाळावयाचे आहे. लिबरल विचारप्रणालीच्या पुरस्कर्त्यांच्या भूमिकेमधून जरी नाही तरीपण, अगदी वेगळ्या कारणाने, राज्यसत्तेची व्याप्ती, पोच व अधिकार किमान अत्यावश्यकतेच्या मर्यादेत राहावेत यासाठी लोकशाही समाजवाद्यांना म्हणूनच सतत जागरुक व प्रयत्नशील राहावे लागेल. राज्यसत्तेची दंडेली चालू नये याविषयीचा आग्रह तेवढा पुरेसा नाही. तो आग्रह तर गृहीतच आहे. कल्याणकारी राज्याचा विस्तार, समाजवादी उद्दिष्टपूर्तीसाठी केलेला सर्वंकष नियोजनाचा अंगीकार, समता व न्यायप्रस्थापनेसाठी

---

§ "धार्मिक" असे म्हणत असताना आजच्या धर्मांची त्यांच्या प्रचलित स्वरूपात भलावण करण्याचा इरादा नाही. मुद्दा असा आहे की, समाजात ऐक्य, सांघिकता का राखायची, सर्वांविषयी बंधुभाव, प्रेम का बाळगावयाचे, अमुक एक समाज माझा म्हणून त्याच्याशी एकरूप का व्हावयाचे, या प्रश्नांचे समाधान अंतिमतः, बौद्धिक युक्तिवादाच्या, तर्काच्या आधारे करता येत नाही. कोणत्याही युक्तिवादाला फाटा फोडता येतो. इंद्रियगम्य ज्ञानाचा आधार पुरा पडत नाही. अतींद्रिय साक्षात सनातन प्रतीतीचा आधार घ्यावा लागतो. प्राचीन काळापासून सर्व लहानथोर मानवी समाजांना, अगदी नास्तिक साम्यवादी समाजांनाही, एक ना एक प्रकारच्या धर्मास जन्म द्यावा लागला आहे.

† बंधुभाव, करुणा, प्रेम यांवर भर देणे याचा अर्थ शोषण, अन्याय-अत्याचार यांच्याकडे काणाडोळा करणे वा त्यांचे अस्तित्व नाकारणे वा लढाऊपणाला, प्रतिकाराला फाटा देणे असा होतो असा गैरसमज करून घेऊन टीका केली जाते. अहिंसा, प्रेम, हृदयपरिवर्तन ही मूल्ये / तत्त्वे आग्रहपूर्वक स्वतःच्या जीवनात उतरविणाऱ्या, समाजजीवनात ती रुजविण्यासाठी अविरत प्रयत्नशील असणाऱ्या महात्मा गांधींचे आयुष्य विलक्षण लढाऊ होते ना ? अमेरिकेत मार्टिन ल्यूथर किंग यांनी उभारलेला लढा बंधुभावामधूनच निर्माण झाला होता. बंधुभावापोटी, प्रेमापोटी केलेल्या लढा-कृतीचे टोक म्हणजे प्राणांतिक उपोषण. कर्तव्यपालनामधून लहानमोठे संघर्ष व्यक्तिगत, कौटुंबिक व सामाजिक पातळीवर उभे राहतात हाही अनुभव आहेच. तेव्हा वरीलसारखा गैरसमज करून घेण्याचे कोणतेच कारण नाही.

अनुक्रमणिका

अनेकविध क्षेत्रांमध्ये विशेष नियंत्रणे-बंधने लादण्याच्या अधिकारांचा विस्तार यासारख्या आज स्वाभाविक, आवश्यक व इष्ट मानल्या जाणाऱ्या राज्यसत्तेच्या सर्वव्यापी विस्ताराविरुद्ध स्पष्ट व खंबीर भूमिका घेण्याची गरज आहे.

वरील परिच्छेदातल्या युक्तिवादाद्वारे खाजगीकरणाला, भांडवलदार–जमीनदार वर्गांना मोकाट मोकळीक देण्याचा पुरस्कार केला जात आहे असा अन्वयार्थ लावला जाण्याची दाट शक्यता आहे. विचारांचे वळण पठडीत किती बंदिस्त झाले आहे याची निदर्शक ती गोष्ट असेल. भांडवलशाही बूर्ज्वा देश असोत की साम्यवादी, स्वतःच्या अंतस्थ गतिमानतेने त्यांची वाटचाल एका दिशेने चाललेली आहेच. लोकशाही समाजवाद्यांना एकाच वेळी खाजगीकरणाचा व सरकारीकरणाचा प्रतिवाद करावा लागणार आहे. इकडे आड तिकडे विहीर अशा परिस्थितीमधून अतिशय दक्षतेने व कौशल्याने स्वतःचा वेगळा वैशिष्टचपूर्ण मार्ग काढत पुढे जावे लागणार आहे.

— ६ —

लोकशाही समाजवादी चळवळीतले भ्रमनिरासाचे मुख्य मुद्दे तीन आहेत. औद्योगिक क्रांतीनंतर भांडवलशाही अर्थव्यवस्थेचा उत्कर्ष घडून आल्यावर जी कामगार चळवळ उदयास आली ती भांडवलशाहीचा प्रतिवाद करणारी आणि म्हणून स्वभावतः समाजवादाशी बांधिलकी असलेली असते असे मानलेले होते. आज अनुभवास असे येत आहे की संघटना, चळवळी व लढे कामगारांचे म्हणून समाजवादाची निर्मिती हे त्यांचे ध्येय / लक्ष्य आहे असे गृहीत धरण्यास काही आधार नाही. समर्थ, सक्षम भांडवलशाही वा संमिश्र, नियोजित अर्थव्यवस्थेचा कामगार-संघटना अंगभूत भाग आहेत. कामगारांचा कौल मागितला तर, क्वचित कोठला एखादा अपवाद वगळता, समाजवादी अर्थाने मालक बनून उद्योग चालविण्याची वा अर्थव्यवस्था सुव्यवस्थित चालविण्याची जबाबदारी उचलण्यास कामगार-संघटनांचा नकार असतो.

भ्रमनिरासाचा दुसरा मुद्दा राज्यक्रांतीशी निगडित आहे. बिगर-लोकशाही मार्गाने क्रांती करून व सत्ता हाती घेऊनच समाजवादाची निर्मिती होऊ शकते या सिद्धान्ताचा प्रतिवाद करीत लोकशाही समाजवादी चळवळीने अशी भूमिका घेतली होती की, जेथे प्रौढ मताधिकार अस्तित्वात असेल व जेथे निवडणुका नियमितपणे, न्याय्य व खुल्या होतात तेथे बहुमताच्या जोरावर लोकशाही मार्गाने समाजवादी राज्यसत्ता प्रस्थापित होऊ शकते, व ती मग अशा देशात समाजवाद आणू शकते. अनुभव असा आला की, सांसदीय लोकशाहीमध्ये समाजवादास विरोध असणारे वा समाजवादाविषयी उत्साह नसलेले पारंपरिक समाजविभाग वा वर्ग आणि त्यांचे खोलवर भक्कमपणे रुजलेले हितसंबंध यांचे समूळ उच्चाटन करणे अशक्य जाते. पण त्याहीपेक्षा विदारक अनुभव असा आला की, नोकरशाही हाच एक देशव्यापी असा मोठा हितसंबंधी गट तयार होतो. नोकरशाही स्वभावतःच सर्वाधिकारवादी व स्वतःच्या विशेषाधिकारांविषयी आग्रही असते. यामुळे उत्पादनसाधनाचे म्हणजेच प्रमुख मोठ्या उद्योगाचे राष्ट्रीयीकरण केले तरी ते समाजवादाच्या दिशेने ठोस पाऊल ठरत नाही. राज्यक्रांतीच्या मार्गाने पूर्वीच्या राज्यकर्त्या वर्गांच्या राज्यसत्तानामक षडयंत्राचा विध्वंस करून क्रांतिकारी पक्षाच्या सभासदांचीच सर्वंकष राज्यसत्ता प्रस्थापित केली तरी कालांतराने नोकरशाही नावाचा हितसंबंधी गट सर्वशक्तिमान बनतो. पक्ष, नोकरशाही व सत्ताधारी लोकप्रतिनिधी यांना एकमेकांपासून वेगळे करणेही बहुधा शक्य राहात नाही. लोकशाही आणि बिगर-लोकशाही, दोन्ही प्रकारच्या समाजवादी देशांचा दीर्घ अनुभव ध्यानात घेतल्यावर राज्यसत्ता व पक्ष यांच्या नोकरशाहीप्रधान स्वरूपामुळेच लोकशाही समाजवादाची कोंडी वा गळचेपी होते अशा निष्कर्षावर अभ्यासक पोचले आहेत.

भ्रमनिरासाचा तिसरा मुद्दा तंत्रविज्ञानाशी निगडित आहे. औद्योगिक क्रांतिपूर्व काळात समाजवाद साकार होऊ शकत नव्हता कारण विपुल उत्पादन करण्याची शक्ती असलेले तंत्रविज्ञान मानवाच्या दिमतीला नव्हते अशी उघड वा प्रच्छन्न स्वरूपात, समाजवाद्यांची धारणा होती. अन्याय, शोषण, विषमता आणि दुर्भिक्ष्याची स्थिती यांचा अन्योन्यसंबंध लावला गेला. वांछित उपभोग्य वस्तूंचे विपुल उत्पादन करण्याचे सामर्थ्य असलेले तंत्रविज्ञान माणसाला आता हस्तगत झाले असल्याने सर्वांच्या वाढत्या गरजा भागविण्यात कोणतीच तांत्रिक अडचण उरलेली नाही. तंत्रवैज्ञानिक क्रांतीच्या आजपावेतो एकावर एक कडी अशा तीन "लाटा" आल्या. मात्र समृद्धीचे वाटप समानत्वाने

श्रीमंत प्रगत देशांमध्येही झाले आहे असे क्वचितच आढळते. तंत्रविज्ञानाच्या क्षेत्रातील घडामोडींची जी दिशा व वळण आहे ते कमीत कमी मानवी श्रमांद्वारे जास्तीत जास्त, एका वेळी व जागी अधिकात अधिक प्रमाणात उत्पादन करण्याचे आहे. समाजवादाच्या दृष्टीने या तंत्रवैज्ञानिक क्रांती / प्रगतीमुळे पाऊल पुढे न पडण्याची तीन मुख्य कारणे आहेत. जे काही असेल ते प्रेमाने, बंधुभावाने आपसात वाटून घेण्याचे मूल्य जर लोकमानसात व समाजव्यवहारात रुजलेले नसेल तर केवळ विपुल उत्पादन झाले म्हणून वाटून घेण्याची, सर्वांना बरोबरीने सहभागी करून घेण्याची वृत्ती कशी निर्माण होणार ? दुसरी अडचण अशी की, मनुष्याचे श्रम कमीत कमी वापरावे लागावे या प्रयत्नात अर्थव्यवस्थेच्या/उत्पादनव्यवस्थेच्या मुख्य प्रवाहामधून माणसे वगळलीच जाऊ लागतात. जी माणसे व त्यांचे श्रम यांना काही भूमिका उरली नसेल त्यांना बेकार अवस्थेतही भरपूर भत्ता देण्याची व्यवस्था झाली वा वेतन देता यावे म्हणून नाममात्र काही ना काही काम देण्याची सोय केली तरी ती माणसे समाजजीवनात समानत्वाने सहभागी करून घेतली गेली असे होत नाही. किंबहुना, सर्व कामे सारख्याच दर्जाची, महत्त्वाची व म्हणून सर्व कामांना दिला जाणारा मेहनतानापण सारखा असावा हे समाजवादी मूल्य व तत्त्व या तंत्रविज्ञानात अंतर्भूत नाही. शरीरश्रमाची, अकुशल कामे यात कमी लेखलेली आहेत. तिसरी अडचण अशी की, आजच्या तंत्रविज्ञानाचा बोलविता धनी असलेली आर्थिक व राजकीय व्यवस्था वस्तू व सेवा यांचे वैपुल्य निर्माण करण्याचीही अत्यंत केंद्रीभूत अशी रचना पसंत करते. सर्वंकष केंद्रीभूत नियंत्रणाच्या लक्ष्याबाबत भांडवलशाही आणि साम्यवाद या टोकांच्या व्यवस्थांचे एकमत आहे. तंत्रवैज्ञानिक उपाय जरी विकेंद्रित आणि स्वायत्त स्वरूपात स्थानिक अभिक्रमाने राबविता येणारा असला तरी त्याला केंद्रीभूत धोरणात्मक, कार्यक्रमात्मक व प्रशासकीय साच्यात बसविलेले असते. गोबर गॅस संयंत्राचे उदाहरण या दृष्टीने ध्यानात घेण्यासारखे आहे.

या श्रमनिरासांमधून बोध काय घ्यावा ? एक महत्त्वाचा बोध असा की, ऐतिहासिक घडामोडींची अटळ परिणती म्हणून, "इतिहासाचा नियम" म्हणून वा ऐतिहासिक नियती म्हणून समाजवादाचा अवतार होणार नाही. विवक्षित मूल्यनिष्ठा बाळगणाऱ्या माणसांनी केलेल्या कालानुरूप वैयक्तिक व सामूहिक कृतींचे फलित म्हणूनच समाजवादाचा अवतार होऊ शकतो, व अशाच कृतींमधून समाजवादाचे अस्तित्व टिकून राहू शकते.

या ज्या कृती आहेत त्यांच्यामधून एक मानस, एक संस्कृती व एक व्यवस्था आकारास यावयास हव्यात. आतून उमलण्याच्या पद्धतीने; वरून लादण्याच्या पद्धतीने नव्हे. समाजातील एक वर्ग, समाजावर प्रभुत्व गाजविणारी राज्यसत्ता वा वस्तू व सेवा यांच्या उत्पादनासाठी कामास येणारी तंत्रवैज्ञानिक "शक्ती" यांच्यावर मदार ठेवता येत नाही ही गोष्ट एकदा स्पष्ट झाली, की या कृतींसाठी समाजवादी जीवननिष्ठा अंगिकारलेल्या व्यक्तींच्या वैयक्तिक, कौटुंबिक व सामुदायिक कृतींमधूनच समाजवादाच्या दिशेने पाऊल पुढे पडणार हा निष्कर्ष आपोआपच निघतो.

– ७ –

सामाजिक पातळीवर राज्यसत्तेकरवी अमलात आणल्या जाणाऱ्या कार्यक्रमांमुळे, निर्माण केलेल्या जाव-याच्या रचनांमुळे किंवा ऐतिहासिक घडामोडींच्या आपसूक परिणामामुळे समाजवादाचा अवतार होणार अशा समजुतीमुळे समाजवादी आचारविचारांची माणसे घडविण्याकडे आणि जीवनाच्या वेगवेगळ्या क्षेत्रांमध्ये समाजवादी रीतिभाती, व्यवहार व संस्था यांची उभारणी करण्याकडे सामान्यतः दुर्लक्षच झाले आहे.

समाजवाद खरोखर कोणाला व किती जणांना हवा आहे ? असा प्रश्न उपस्थित करून जर अवती-भवती पाहावयास आरंभ केला तर, समाजवादी मूल्ये व आचारविचार स्वतःच्या दैनंदिन जीवनात जगणारी, जगण्याचा प्रयत्न करणारी माणसे दुर्बीण खसखस म्हणावे इतकीच फार तर सापडतील. बोलण्याच्या पातळीवर आज सारेच समाजवादी आहेत. पण दाख-वायचे आणि खायचे दात निरनिराळे आहेत. स्वतः समाजवादी म्हणविणाऱ्या मंडळींनी चालविलेल्या संस्थां-मध्ये लोकशाही समाजवादाची अनुभूती क्वचितच येते. लोकशाही समाजवाद अस्तित्वात यावयाचा असेल तर वैयक्तिक, कौटुंबिक व सामूहिक जीवनात समाजवादी जीवन जगणाऱ्या माणसाची संख्या प्रथम अनेकानेक पटींनी वाढायला हवी.

राजकीय पक्षांसाठी आचारसंहितेचा विचार आप-ल्याकडे जेवढा झाला आहे तेवढादेखील लोकशाही

समाजवादी आचारसंहितेबद्दल झालेला नाही. सेक्यूलर, पुरोगामी सुधारकी वागणुकीच्या कसोट्यांविषयीची स्पष्टता पुष्कळ अधिक आहे. याचे एक गमक असे की, आचाराच्या कसोटीवर सेक्यूलर, पुरोगामी सुधारक कोणास म्हणावें याचा निर्णय करता येतो, पण कोणत्या कसोट्या लावून कोणास समाजवादी म्हणता येईल, कोणत्या संस्थेचा व्यवहार समाजवादी म्हणता येईल याची स्पष्टता आढळत नाही. गांधीवादी आचारसंहितेविषयी तुलनेने पुष्कळ अधिक स्पष्टता आहे; अमुक व्यक्ती वा संस्था नावालाच गांधीवादी आहेत, वास्तविक त्या अमुकतमुकच आहेत असा निवाडा लोक चटकन करतात.

स्वातंत्र्य मिळाले तेव्हा समाजवादाच्या, प्रस्थापनेसाठी संस्थात्मक बांधणी करण्याची गरज असल्याचे भान आजच्यापेक्षा अधिक व जास्त नेमके होते. उत्पादन व सेवन या दोन्ही क्षेत्रांमध्ये उत्पादकांच्या व ग्राहकांच्या सामुदायिक / सहकारी संस्थांची उभारणी करण्याचे आव्हान आपण झेलले पाहिजे असे वातावरण होते. ट्रेड युनियन, पक्षबांधणी यांपेक्षा वेगळे असे हे कार्य होते. उद्याच्या समाजवादी समाजाच्या आधारशीला म्हणून या सामुदायिक / सहकारी संस्थांच्या उभारणीचे महत्त्व ओळखलेले होते. समाजवादी जीवनाच्या उभारणीचा एक भाग म्हणून आरंभीच्या या काळात गृहबांधणीच्या क्षेत्रातही मुंबईमध्ये सहकारी संस्थांची जाणीवपूर्वक उभारणी केली गेली. राष्ट्रसेवादलाचे "सानेगुरुजी सेवापथक" हा याच स्वरूपाचा एक लक्षणीय उपक्रम होता. अशा इतरही अनेक उपक्रमांची उदाहरणे ज्येष्ठ कार्यकर्ते सहज देऊ शकतील.

ही जाण, परंपरा व चळवळ क्षीण का झाली, याचा आज गंभीरपण व प्रांजळपणे विचार करायला हवा आहे. एके काळी समाजवादी पक्षात व सेवादलात असणाऱ्यांनी स्थापन केलेल्या व चालविलेल्या विविध क्षेत्रांतील संस्थांची संख्या अधिक व आकारमान औपचारिकदृष्ट्या कदाचित आज अधिक मोठे असेल, पण त्याच प्रकारच्या इतरांनी चालविलेल्या संस्थांपेक्षा त्यांचे वेगळेपण समाजवादी गुणवैशिष्ट्यांच्या अंगाने उठून दिसत नाही. एक-दोन उदाहरणे घेऊन हा मुद्दा स्पष्ट करता येईल. पुण्याजवळ मांजरी येथे सुभाष सामुदायिक शेती सोसायटी स्थापन केली तेव्हा अशा संस्थेची उभारणी ही अगदी स्पष्टपणे समाजवादी आशयाची होती. पुढच्या काळात नाव सामुदायिक व व्यवहार जॉइंट स्टॉक कंपनीसारखा वा व्यक्तिगत मालकीच्याच पद्धतीचा असा प्रकार वाढल्याने सामुदायिक शेतीसंस्था नोंदविणे ही समाजवादी कृती असेलच याची खात्री उरली नाही. आज बांधकामाच्या धंद्यातले प्रमोटर्स, बिल्डर्स सहकारी गृहबांधणी संस्था नोंदवितात ! सहकारी शेती वा उद्योगसंस्था, ग्राहक भांडारे, गृहनिर्माण संस्था सहकारी म्हणून नोंदलेल्या असणे वा त्यांचे धुरीण एके काळचे समाजवादी असणे पुरेसे ठरत नाही. व्यवच्छेदक समाजवादी गुणवैशिष्ट्यांची, आचार व रीतिभातींची स्पष्टता आवश्यक आहे. दुर्दैवाने, मध्यंतरीच्या पंचवीस-तीस वर्षांमध्ये, ही स्पष्टता गमावलेली आहे.

– ८ –

आधुनिक तंत्रविज्ञानाची कास धरून शेती व उद्योगधंदे यांचे उत्पादन जलदगतीने वाढवून सुकाळ उत्पन्न करणे, अर्थव्यवस्थेवर समाजवादी कल्याणकारी राज्यसत्तेचे प्रभुत्व प्रस्थापित करणे ('commanding the heights' ...), आणि कायदेकानू व दंडसत्ता यांच्या जोरावर विषमतेचे मान माफक राखणारे "न्याय्य व समान" वाटप करणे म्हणजे समाजवाद असे समीकरण लोकशाही समाजवाद्यांनीही मनोमन स्वीकारले असे म्हटले तर वावगे होणार नाही. आर्थिक विकासवादी आयडियॉलॉजीचे तेही उत्साही प्रवक्ते बनले. स्वातंत्र्य मिळाले तेव्हा आढळणारी जाण, त्या वेळची परंपरा व चळवळ क्षीण बनण्याचे हे मुख्य व निर्णायक कारण आहे.

समाजवादाच्या प्रस्थापनेसाठी राज्यसत्तेकरवी न्याय्य व समान वितरणावर भरवसा ठेवण्यामधून टेक्नोक्रॅटिक– ब्युरोक्रॅटिक व्यवस्था दृढ होते. माणसामाणसांमधील परस्परसंबंध स्वायत्तपणे समाजवादी आशयाचे, बंधुभावाने वाटून घेण्यावर ज्यात भर आहे असे बनण्यात अडथळेच उत्पन्न होतात. दुसऱ्याइतके मला मिळते आहे की नाही, दुसऱ्याला मिळो की न मिळो मला माझा वाटा मिळतो आहे की नाही, यावर जास्त लक्ष जाते. संबंध राज्यसत्तेशी असतो, एकमेकांशी नसतो.

तसेच भौतिक समृद्धी माणूस व निसर्ग यांच्या शोषणावर आधारलेली नसेल तर, व निरंतर टिकण्याची क्षमता असलेल्या उत्पादनव्यवस्थेवर (इकॉनॉमी ऑफ

अनुक्रमणिका

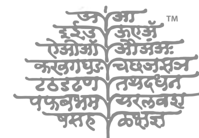
पर्मनन्स) आधारित असेल तर तिचे नक्कीच स्वागत असेल. (हा 'जर' पाळून गाठता येणाऱ्या समृद्धीला एक स्वाभाविक, नैसर्गिक व नैतिक-आध्यात्मिक मर्यादा आहे.) पण समाजवादी आशयाच्या जीवनासाठी व समाजव्यवस्थेसाठी भौतिक समृद्धी अनिवार्य नाही आणि गरीब परिस्थितीतील समाज समाजवादी असण्यात काही अडचण नाही, हे मर्म एकदा जाणले की आर्थिक विकासवादाच्या पकडीमधून लोकशाही समाजवादी चळवळीची व मंडळींची सुटका होईल. समाजवादी चळवळीच्या पुनरुत्पादनासाठी या मुक्तीची प्राथमिक आवश्यकता आहे.

उत्पादनाच्या क्षेत्रातही समुदायातील सभासदांच्या परिणामकारक व अर्थपूर्ण सहभागाने चालणाऱ्या विकेंद्रित व स्वायत्त संस्थांची उभारणी लोकशाही समाजवादाच्या निर्मितीसाठी आवश्यक आहे. अशा संस्थांची उभारणी व्यक्तिवादी मूलभूत हक्कांच्या पायावर केल्यास त्यांच्या कारभारामध्ये समाजवादाच्या दिशेने पाऊल पुढे पडतेच असे नाही, हे आपण अनुभवीत आहोत. व्यक्तीपेक्षा समाज श्रेष्ठ, समाजात व्यक्तीने स्वतःस विलीन करावे ही भूमिकादेखील लोकशाही समाजवादाच्या दृष्टीने उपकारक नाही. बंधुभाव, सहानुभाव व सेवावृत्ती यांवर आधारित मानवी संबंधांची निर्मिती हे जर ध्येय मानले तर आग्रह व्यक्ती म्हणून स्वतःच्या आत्मप्रतिष्ठेचा व समोरच्या व्यक्तीच्या आदर-सन्मानाचा राहील.

आधुनिक काळाच्या आरंभी व्यक्तीच्या मूलभूत हक्कांचा जो विचार मान्यता पावला त्याचा मूलाधार खाजगी मालमत्तेचे तत्त्व हा होता असे सार्थपणे म्हणता येईल. भाषणस्वातंत्र्य, लेखणीचे स्वातंत्र्य मागत असताही, माझी वाणी व लेखणी माझ्या मालकीची आहे, त्यांचा वापर कसाही करण्यास मी मोकळा, स्वतंत्र आहे, अशीच भूमिका असते हे ध्यानात घेण्यासारखे आहे. ज्याच्यात्याच्या खाजगी "मी"पणाला, मालकीच्या "हक्कांना" वाव देऊनही समाजधारणा कशी करावयाची या प्रश्नाच्या सोडवणुकीमधून क्लासिकल लिबरल भूमिकेतील न्याय, समता ही तत्त्वे आणि "कायद्याचे राज्य" ही संकल्पना आकारास आली. लोकशाही समाजवादाची तात्त्विक व नैतिक बैठक मूलतः सर्वस्वी वेगळीच आहे हे पक्के जाणले पाहिजे.

"क्षमतेनुसार प्रत्येकाने समाजाला योगदान केले पाहिजे आणि गरजेनुसार प्रत्येकाला वाटा मिळाला पाहिजे." (From each according to his ability and to each according to his needs) हे मार्क्सचे वचन लोकशाही समाजवादाची तात्विक-नैतिक बैठक उत्तमप्रकारे स्पष्ट करते. थोडा विचार केला तर असे ध्यानात येईल की, हक्कापेक्षा कर्तव्यावर भर द्यावा, समाजात विश्वस्त वृत्ती बाणवावी या महात्मा गांधींच्या भूमिकेपेक्षा वरील वचनामध्ये अध्याहृत असलेली भूमिका वेगळी नाही. किंबहुना हे एकमत अतिशय अर्थगर्भ आहे.

समाजवादी जीवनाचे हे मर्म आहे असे लक्षात घेतले म्हणजे स्वायत्त, विकेंद्रित सहकारी संस्थांची उभारणी ही एरव्हीच्या औपचारिक सहकारी संस्थांच्या तुलनेने कोठे वेगळी उमटून दिसावयास हवी याची स्पष्टता होते. ट्रेड युनियन असो, उत्पादक वा ग्राहक यांची सहकारी संस्था असो, शिक्षणसंस्था असो वा वसती असो त्यांच्या सभासदांचे सामुदायिक पारिवारिक जीवन ज्या प्रमाणात आकाराला येईल त्या प्रमाणात या संस्था समाजवादाच्या उभारणीला साहाय्यभूत ठरतील. सुखदुःख वाटून घेण्याची भूमिका व तसे वातावरण व व्यवहार यांवर बरेच काही अवलंबून असेल. ऐतिहासिक अनुभव ध्यानात घ्यावयाचा तर तळागाळातल्या कष्टकरी गरीब कुटुंबांचे जेव्हा समुदाय अस्तित्वात येतात तेव्हा समान परिस्थिती व वाटचाला आलेला समान भोग यांमुळे त्यांच्या सामुदायिक जीवनाला समाजवादी वळण, रंग व चव सहजपणे प्राप्त होते असे दिसते. या ऐतिहासिक अनुभवातूनही बोध घेण्यासारखा आहे. श्रीमंती माणसाला स्वार्थी, व्यक्तिवादी आणि भयग्रस्त बनविते. इतरांशी आपण सुखदुःख वाटून घ्यायचे म्हटले तर श्रीमंतीचा उपभोग आपणास कसा घेता येईल, या वृत्तीपोटी संरक्षक तटबंदी उभारून इतरांना बाहेर व लांब ठेवण्याचे प्रयत्न सुरू होतात. सगळेच सारखे श्रीमंत असले तर किमान श्रीमंत मंडळींमध्ये तरी समाजवादी संस्कृतीचा आडळ व्हायला हरकत नसावी. पण कष्टार्जित समृद्धी आणि श्रीमंती यांत मूलतःच अंतर आहे. दुसऱ्यांच्या श्रमांतून निर्माण झालेली संपत्ती एक ना एक प्रकारे काढून घेऊनच माणूस श्रीमंत होऊ शकतो. म्हणजेच मालक-मजूर, मालक-कूळ, मालक-नोकर/गुलाम अशा प्रकारचे संबंध व





त्या आधारे केले जाणारे शोषण यांखेरीज श्रीमंती अस्तित्वात येऊ शकत नाही. श्रीमंत मंडळींना गरिबाचेच भय वाटते असे आढळत नाही. त्यांना इतर श्रीमंतांचा मत्सर वाटत असतो, त्यांच्याशी त्यांची स्पर्धा असते, त्यांच्यापासून धोका वाटतो. हीच गोष्ट थोड्या वेगळ्या पद्धतीने सांगावयाची तर असे म्हणता येईल की, 'बटाटयाच्या चाळी 'त राहणाऱ्या मध्यमवर्गीय कुटुंबांचे समाजवादी संस्कृतीला जवळ असणारे चाळजीवन शक्य असते; पण हीच कुटुंबे जेव्हा उच्च मध्यवर्गीय बनून "अपार्टमेंट ब्लॉक" असलेल्या उंच इमारतींमध्ये राहण्याइतकी सधन बनतात, तेव्हा त्यांच्या सामुदायिक जीवनात उथळपणा व खोटेपणा निर्माण होतो.

ज्या प्रकारच्या समृद्धीमुळे एक तीळ सात जणांत वाटून खाण्याची वृत्ती लोप पावते ती समृद्धी लोकशाही समाजवादाच्या मुळावर येणारी समृद्धी आहे, आणि समृद्धीचा असाही एक प्रकार असतो हा बोध समाजवादी मंडळींनी मनात पक्का ठसवून घेण्याची गरज आहे. जगातील आजच्या सर्व प्रगत–अप्रगत देशांमध्ये आढळून येणारी समृद्धी माणसांना समाजवादापासून परावृत्त करणारी आहे, आणि म्हणून या जातकुळीच्या समृद्धीचे अनेकानेक समाजवाद्यांना वाटणारे आकर्षणही ओसरणे महत्त्वाचे आहे.

यंत्रे आणि "रोबो" यांच्याकडून उत्पादन करवून घेऊन, त्यांना आपले चाकर बनवून मस्त ऐषआरामी जीवन जगण्याचे स्वप्न समाजवादी स्वप्न नव्हे. जिताजागता माणूस गुलाम वा चाकर म्हणून राबवून घेत असल्याचे दृश्य दिसत नसले तरी, दुसऱ्याच्या जिवावर विलासी उपभोगाचे जीवन जगता येणे हा श्रेयस्कर जीवनाचा आदर्श नमुना म्हणून प्रभावी राहतो. जीवनाचे श्रेय अशा आयुष्यात आहे असे ज्यांनां वाटते ते कधीच समाजवादी असू शकत नाहीत.

अशा रीतीने, कष्टसाध्य, श्रमनिष्ठ जीवन, कोणत्याही अर्थाने व स्वरूपात "मालक"पणाचा अभाव, "मी व माझे" यावर भर असणाऱ्या हक्क, न्याय, समता या संकल्पनाच्या जागी प्रेम–बंधुभाव, कर्तव्यभावना, विश्वस्तवृत्ती यांची प्रतिष्ठापना आणि सहकारी समुदायांमध्ये जीवनाची बांधणी ही लोकशाही समाजवादाची बैठक आहे.

डॉ. राम मनोहर लोहिया यांच्या "अल्पप्रमाण यंत्रा"च्या मुद्द्याची येथे आठवण होणे स्वाभाविक आहे. दुर्दैवाने त्यांनी या मुद्द्याची सर्वांगीण मांडणी सातत्याने केली नाही. हा मुद्दा महात्मा गांधींच्या खादी ग्रामोद्योगात आहेच आणि अलीकडे शुमाखर यांनी त्याची परत नव्याने मांडणी केली आहे. लोहियांच्या अल्पप्रमाण यंत्राच्या मुद्द्याइतकेच रशियन बोल्शेविक क्रांतीच्या काळातील "सोव्हिएट्स"च्या संकल्पनेचेही महत्त्व आहे. मानवी उत्पादक श्रमांमधून निर्माण झालेल्या वस्तू यांचे "उपयोग-मूल्य" (use value) महत्त्वाचे न राहता त्या विक्रयवस्तू (commodition) बनतात तेव्हा माणसाच्या अवमूल्यनाचा आरंभ होतो हे मर्म उकलून दाखविणारा मार्क्स लोकशाही समाजवादाच्या उभारणीच्या संदर्भात त्याच्या इतर अंगांपेक्षा अधिक महत्त्वाचा आहे. "भूदानमूलक ग्रामोद्योगप्रधान अहिंसक क्रांती" हे विनोबांचे सूत्र लोकशाही समाजवादी परिवर्तनाच्या लोकाधारित कार्यक्रमाची साररूप उकल करणारे आहे याकडे म्हणावे तेवढे लक्ष गेलेले नाही.

– ९ –

"मतपेटी, तुरुंग व फावडे" असा प्रतीकात्मक मंत्र डॉ. लोहियांनी समाजवादी चळवळीला दिला. "मतपेटी" म्हणताना त्यांना केवळ निवडणुकांचे राजकारण अभिप्रेत नसावे. आणि तुरुंग म्हणत असताना कसेही करून मधूनमधून तुरुंगात हजेरी लावावी असेही त्यांना म्हणावयाचे नसावे. त्यांना काय म्हणावयाचे होते हा एक वेगळा स्वतंत्र विषय होईल. ज्या विधायक कार्यक्रमाचे "फावडे" हे प्रतीक आहे तो समाजवादाच्या निर्मितीचा रचनात्मक कार्यक्रम अस्पष्टही राहिला व उपेक्षितही राहिला. उदाहरणार्थ, शेती, उद्योग, व्यापार, शिक्षण, आरोग्य अशी क्षेत्रे घेतली तर लोकशाही समाजवादी व्यवस्थेत यांचे वेगळेपण काय असेल, आशयाच्या बाबतीत ते काय असेल आणि रूपाच्या बाबतीत ते काय असेल, याविषयी स्पष्टता नाही. "द शेप ऑफ द कंटेंट" या जगविख्यात चित्रकार बेनशन यांच्या पुस्तकाच्या शीर्षकात आशय व रूप यांच्यातला अन्योन्य संबंध, त्यांच्यातले अभिन्नत्व चांगल्या प्रकारे व्यक्त केले गेले आहे. लोकशाही समाजवादाबाबतीत हा "शेप ऑफ द कंटेंट" काय आहे याचा प्रायोगिक शोध असा जर "फावडे" या प्रतीकाचा अर्थ घेतला तर हा शोध पुरेशा गांभीर्याने घेतला जात असल्याचे दिसत नाही. किंबहुना, प्रगत भांडवलशाही व साम्यवादी देशांमधील अद्ययावत "आशय" घ्यायचा

अनुक्रमणिका

व तो "लोकशाही समाजवादी" बाटलीत भरावयाचा अशीच धारणा दिसते. लोकशाही समाजवादी चळवळीचे आजचे खरे दुबळेपण आशयावरूनच्या शरणागतीमधून उद्भवलेले आहे. आशयाच्या मुद्द्यावर वेगळे असे सांगण्यासारखे काही उरले नसल्याने "रूपा" विषयीही पुरता गोंधळ आहे.

शेतीचे क्षेत्र उदाहरणादाखल आपण घेऊ. जमिनीचे समान फेरवाटप ही एकेकाळची समाजवाद्यांची मागणी होती. वैयक्तिक खाजगी मालकीचे दर वीस-तीस वर्षांनी समान तुकडे पाडत राहण्याची कल्पना आहे का? की, साम्यवादात अभिप्रेत असल्याप्रमाणे राष्ट्रीयीकरण करण्याचे पक्के ठरलेले आहे? या दोन्ही उपाययोजना लोकशाही समाजवादाशी संवादी नाहीत. शेतजमिनीची मालकी व वहिवाट यांबद्दलचे आशयाशी संवादी रूप कोणते? सामुदायिक वा सहकारी शेती असे उत्तर दिले जाऊ शकते. यांतली कोणतीही रचना स्वीकारली तरी आजच्या विषम मालकीचा निरास कसा करावयाचा याचे स्पष्टीकरण द्यावे लागेल. मालकीच्या क्षेत्रानुसार लाभाचे वाटप होणार असेल तर ती जॉईंट स्टॉक कंपनीची रचना होईल. अशा स्वरूपाच्या चौकटींमध्येही काही प्रयोग झाले आहेत. (म्हैसाळची श्रीविठ्ठल संयुक्त शेती सोसायटी हे एक उदाहरण.) ग्रामदानी गावांचाही वेगळ्या प्रकारचा अनुभव गाठीशी आहे. मालकी व वहिवाट आहे तशीच ठेवून शेतीला पाणी समानत्वाने वाटून घेण्याचेही प्रयोग झाले आहेत. समाजवादाचा आशय आणि रूप यांच्यातील अन्योन्य संबंध स्पष्ट करून घेण्याच्या दृष्टीने, तसेच वाटचालीतल्या वा आरोहणाच्या पायऱ्या ठरविण्याच्या दृष्टीनेही यांचे महत्त्व आहे. लोकशाहीशी इमान राखावयाचे तर दंडसत्तेच्या जोरावर सर्व शेती सहकारी वा सामुदायिक साच्यात जबरीने बसविण्याचा पर्याय उपलब्ध नाही. तशा जबरीचा जागतिक अनुभवही अनुकूल नाही. म्हणजे मग शेतीच्या बाबतीत खाजगी मालमत्तेच्या कल्पनेस व व्यवहारास मुरड घालून समाजवादी आशयाच्या दिशेने स्वेच्छापूर्वक पावले टाकण्यास लोकांना प्रेरित करण्याची शर्त पाळण्याचे आव्हान झेलायला हवे. येथे आचार्य विनोबा भावे यांच्या देशव्यापी भूदान-ग्रामदान आंदोलनाचे क्रांतिकारक महत्त्व स्पष्ट होते. लोकशाही समाजवाद्यांमध्ये आज हा विषय चर्चेला तरी घेतल्याचे दिसते का?

बाजारपेठेत विकून जास्तीत जास्त नफा मिळवण्यासाठी जास्तीत जास्त उत्पादन, त्यासाठी नैसर्गिक साधनसंपत्तीचा व ऊर्जेचा अधिकात अधिक सघन वापर या प्रकारची मोठ्या भांडवली गुंतवणुकीची व्यापारी शेती "हरित क्रांती"च्या कार्यक्रमाखाली वाढविली जात आहे. संघटित शक्तीच्या, अडवणुकीच्या शक्तीच्या बळावर जास्तीत जास्त भाव पदरात पाडून घेण्याचे शेतकऱ्यांचे दबाव-राजकारण हे मूलतः शोषण व नफेखोरी या तत्त्वांवरच अधिष्ठित आहे हेपण स्पष्ट आहे. अमेरिकेच्या धर्तीचे धोरण येथे स्वीकृत होईल त्या दिवशी भारतातील छोट्या शेतकऱ्यांचे दिवस पुरते भरतील. शेतीवरून बेदखल होणाऱ्यांचे प्रमाण आजच्या काही पटींनी वाढेल तेव्हा या लोकांना आधुनिक उद्योगांमध्येही काम असणार नाही आणि शहरांमध्ये राहावयास देखील जागा असणार नाही. स्वतःच्या उदरनिर्वाहासाठी प्रामुख्याने केली जाणारी शेती (सब्सिस्टन्स फार्मिग) म्हणून ज्या किसान शेती संस्कृती व जीवनव्यवस्थेचा काहीसा उणेपणाने उल्लेख केला जातो त्या शेतीच्या स्थानाविषयी, किसान वर्गाविषयी व किसानप्रधान जीवनव्यवस्था व संस्कृतीविषयी भारतीय लोकशाही समाजवाद्यांची भूमिका काय आहे व काय असायला हवी? धंदेवाईक शेती ही समाजवादी व्यवस्थेचे अधिष्ठान बनू शकत नाही आणि व्यापारी वृत्तीचे शेतकरीही, याचे भान समाजवादी चळवळीत आढळत नाही.

जगभरचा अनुभव असा आहे की, आधुनिक व्यापारी दृष्टी ठेवून केलेली शेती, पशुपालन वा "वनव्यवस्थापन" पर्यावरणाचा समतोल ढासळवून आणि स्थानिक जमातींना देशोधडीला लावून भरभराट पावत आहेत. त्यांचा तो व्यवच्छेदक पिंडच आहे. शेती-बागाईत करून स्वतःपुरता चटकन भरपूर नफा कमविण्याच्या हव्यासापायी आपल्याही देशात शेतकरी वर्गातील बरिष्ठ जमीनमालक वर्ग समाजाला व दुबळ्या जमातींना कोणतीही किंमत चुकवायला लावण्यास तयार आहेत हे दृश्य आपण पाहात आहोत. वास्तविक लोकशाही समाजवादी भूमिकेत निसर्ग, पुढच्या पिढ्या व दुर्बल घटक यांच्याविषयीची जी विश्वस्त वृत्ती अभिप्रेत आहे तिच्याशी ही घडामोड मेळ खात नाही. जमीन, पाणी, (पशू व वनस्पती या अर्थाने) निसर्ग, स्थानिक आदिवासी जमाती व जनसामान्य यांचे शोषण न

अनुक्रमणिका

करता, परस्परपोषक व संवर्धक असे पर्यावरणीयदृष्टचा निकोप विकासाचे कोणते पर्याय उपलब्ध होऊ शकतात याची चर्चा छेडली गेली आहे. पर्यायाचा शोध घेतला जात आहे. यामध्ये भारतीय लोकशाही समाजवादी आघाडीवर असल्याचे चित्र दिसते का ?

समृद्ध उपजीविकेसाठी गावोगावच्या शिवारांमधील जमीन, पाणी, पशुधन, जंगले व कुरणे यांचा वापर करून घेत असताना गावोगावी समाजवादी समुदाय (Communities) अस्तित्वात येतील आणि पुढे जाऊन, सभोवतालच्या सृष्टीशीही आत्मीयतेचे नाते प्रस्थापित होईल या दृष्टीने कोणती मूल्ये व वृत्ती जोपासल्या पाहिजेत याची चर्चा आज समाजवाद्यांमध्ये उपस्थित नाही. किंबहुना भारतात शेकडा सत्तर-पंचाहत्तर लोक खेड्यांतून व शेतीवर उपजीविका चालवीत असतानाही लोकशाही समाजवादी भावी पुनर्रचनेचे मुख्य एकक म्हणून खेड्याला मान्यता व प्रतिष्ठा दिली गेली आहे असे दिसत नाही.

— १० —

ईशावास्योपनिषदात म्हटले आहे, 'ते पूर्ण आहे, हे पूर्ण आहे. पूर्णातून पूर्ण काढून घेतले तरी पूर्णच शेष राहते.' लोकशाही समाजवादी समाजाच्या रचनेबद्दलही असेच म्हणता आले पाहिजे. विकेंद्रित, स्वायत्त आणि स्वाश्रयी असे ग्रामसमुदाय हाच लोकशाही समाजवादी व्यवस्थेचा भरीव पाया होऊ शकतो. ही गोष्ट तेव्हाच शक्य आहे जेव्हा गावची लोकसंख्या आणि गावशिवारातल्या निसर्गाची धारणक्षमता यांचा निरंतर गतिमान समतोल प्रस्थापित झालेला असेल. उपजीविकेसाठी किमान आवश्यक तेवढे अन्नधान्य व इतरही वस्तू गावात व पंचक्रोशीत उत्पादित करण्याची क्षमता व व्यवस्था देखील आवश्यक असेल. लोक मुख्यत्वेकरून परस्परांच्या उपयोगासाठी टिकाऊ व वैशिष्टचपूर्ण वस्तू बनवतील, रोजच्या वापरातल्या वस्तूही बनविणाऱ्या कारागिराच्या नावे अभिमानाने, आत्मीयतेने व अगत्यपूर्वक ओळखल्या व नावाजल्या जाणे लोकशाही समाजवादाच्या दृष्टीने अपरंपार महत्त्वाचे आहे. अशी ग्रामप्रधान रचना आजही अव्यवहार्य नाही. थोडे नीटपणे पाहिले तर अजूनही मोडकळीस आलेल्या स्वरूपात अशी रचना अस्तित्वात आढळते.$

स्थानिक पातळीवर ज्या वस्तूंचे व सेवांचे उत्पादन व सेवन होऊ शकते त्यासाठीही यंत्राद्वारे केंद्रीभूत मोठ्या प्रमाणावर उत्पादन करावयाची व दूरदूरवर ते नेऊन विकण्याची पद्धत आज रूढ झालीय. शोषण, प्रभुत्व, मक्तेदारी, नफेखोरी इत्यादी दृष्टींनी ती आवश्यक व फायदेशीर असली तरी तंत्रवैज्ञानिकदृष्टचा वा सामाजिक–सांस्कृतिकदृष्टचा ती अनिवार्य नाही. दैनंदिन उपजीविकेच्या संदर्भातील भौतिक गरजांची पूर्तता स्थानिक पातळीवर विकेंद्रित, स्वायत्त व स्वाश्रयी रचनेद्वारे करण्यावर भर आहे; देवाणघेवाण, दळणवळण, संपर्क तोडण्यावर नाही, हे लक्षात घेतले पाहिजे.

या प्रकारच्या समुदायाधिष्ठित व्यवस्थेमुळे आजच्या उच्चभ्रू वर्गाची अडचण होणार असल्यामुळे त्यांचा अशा व्यवस्थेला ठाम विरोध होईल. राजकीय, आर्थिक, बौद्धिक व सांस्कृतिक क्षेत्रांत बडी संस्थाने व साम्राज्ये प्रस्थापित करण्यात ज्यांचे सत्तामत्ता-मानमरातबांच्या प्रकारचे हितसंबंध गुंतलेले आहेत त्यांचा अशा पुनर्रचनेला विरोध होईल. जगाच्या मागे पडण्याची, बौद्धिक-

$ आजची खेडी ही घाणीची आगरे आहेत असे महात्मा गांधींनी म्हटले. पण त्याच वेळी, खेडे हेच उद्याच्या भारताचे प्राथमिक व पायाभूत एकक असल्याने, ते स्वच्छ, सुंदर व समृद्ध बनवायला हवे असे त्यांचे प्रतिपादन होते. डॉ. बाबासाहेब आंबेडकरांना अस्पृश्यतेच्या उच्चाटनासाठी खेडी मोडायला, नष्ट व्हायला हवी होती. त्यांचा कोप आपण समजू शकतो. अस्पृश्यता व जातपात यांच्या सर्व शोषक, अमानुष व सरंजामशाही दुर्वैशिष्टचांसहच खेडी टिकून राहू शकतात, खेडे म्हटले की या साऱ्या गोष्टी येणारच अशी आग्रही मांडणी त्यांनी केली. महात्मा गांधींचे प्रत्येक म्हणणे खोडून काढावयाचे, नाकारावयाचे ही प्रतिक्रियाही त्यात होती. खेडे हे एकक म्हणून स्वीकारल्यावर त्याची अनेक अंगांनी नव्याने बांधणी करावी लागेल यावर जरूर भर द्यायला हवा. पण शंभर कोटी लोक सगळे शहरांमधून राहावेत, राहू शकतील आणि त्यांचे व या देशातील शेतीचे, जंगलांचे, पशुधनाचे त्यातच भले आहे असे हट्टाने म्हणणे अविवेकाचे व अव्यवहार्य आहे. गेल्या चाळीस वर्षांचा उद्योगीकरण व शहरीकरणाच्या व खेडी उद्ध्वस्त करण्याच्या कार्यक्रमांच्या अनुभवापासून आपण धडा शिकायला हवा.

सांस्कृतिक, "दारिद्र्या"ची, भव्यदिव्य वैभवशाली गौरवचिन्हाच्या अभावाची, पुन्हा एकवार अंधारयुगात जाण्याची भीती ते आपणास घालतील. लोकशाही समाजवादाला प्रथमतः कर्तव्य आहे ते तळागाळातल्या गरीब शोषित जनांच्या अभ्युदयाशी. या निष्ठेशी ज्यांचे इमान असेल त्यांच्यावर या भीती घालण्याच्या प्रकाराचा परिणाम होण्याचे वास्तविक काही कारण नाही.

ग्रामीण भागात राहणाऱ्या ७० टक्के लोकांच्या वाट्याला स्वस्थ व सुरक्षित जीवन प्राप्त होण्यासाठी ज्या नैसर्गिक पर्यावरणाच्या निकोप सुदृढ समृद्धीवर मदार आहे त्या पर्यावरणाच्या संवर्धनाच्या कामामध्ये माणसे गुंतावीत, त्यांच्या परिसरातच रोजगार मिळावा, त्यांची घरेदारे, गुरेढोरे व शेती चांगली व्हावी हे सर्वप्रथम आवश्यक आहे. शहरामध्ये गर्दी करूनच पोट कसेतरी भरण्याची पाळी न यावी या दृष्टीने दैनंदिन गरजेच्या जास्तीत जास्त वस्तू ग्रामीण बाजारपेठांच्या गावांच्या पातळीवर त्या त्या भागात तयार होऊन लोकांना रोजगार मिळणे महत्त्वाचे आहे. हा कार्यक्रम यशस्वीपणे राबवावयाचा तरी त्यासाठी भांडवली गुंतवणूक लागेल, विज्ञान-तंत्रविज्ञानाचे साहाय्य लागेल, प्रशिक्षित मनुष्यबळ लागेल, वगैरे. भांडवल, विज्ञान-तंत्रविज्ञान, शिक्षण-प्रशिक्षण, नियोजन-प्रशासन यांचा रोख या अग्रक्रमांच्या कामांकडे वळविला तर २१ व्या शतकात जगाची बरोबरी करण्याच्या नादात आपण करीत असलेल्या अनेकानेक "प्रगल्भ" वैज्ञानिक, सांस्कृतिक, औद्योगिक व तंत्रवैज्ञानिक गोष्टींसाठी पैसा उरणार नाही. उदाहरणार्थ, भारंभार दैनिके, साप्ताहिके प्रसिद्ध होत आहेत, जाहिरातींवर प्रचंड पैसा व मनुष्यबळ खर्ची पडत आहे, दूरदर्शनचे जाळे सर्वदूर पसरविले जात आहे, या साऱ्यासाठी अवकाश राहिला नाही. या सगळ्या गोष्टी बंद पडल्या. सिनेमा उद्योग बंद पडला. मद्य व सिग्रेट उद्योग बंद पडले. क्रिकेट, टेनिस, बॅडमिंटन आदी खेळ व त्यांच्या खर्चिक स्पर्धा बंद पडल्या. राष्ट्रीय प्रयोगशाळांमधले ७०/८० टक्के अतिप्रगल्भ संशोधन बंद पडले. आय. आय. टी.-सारख्या संस्था बंद पडल्या. अंतरिक्ष संशोधन, आण्विक संशोधन करणे सोडून दिले. आजच्या उच्चभ्रू वर्गाचा आधारच तुटेल व त्यांचे आवडते रोजगार व उद्योग थंडे पडतील. जगाच्या रंगमंचावर त्यांना मिरविता यावयाचे नाही. त्यांना "दारिद्र्य" येईल. पण हा वर्ग म्हणजे देश नव्हे. इतकेच काय राष्ट्र-राज्य (नेशन-स्टेट) म्हणजेही देश नव्हे. राष्ट्र-राज्याचे वैभव, त्याची महासत्तेत गणना, त्यांचे शस्त्रसामर्थ्य व वैज्ञानिक प्रगल्भता एकीकडे आणि त्याचाच परिणाम म्हणून सर्वसामान्य लोकांची पिळवणूक-दडपणूक, त्यांचे दारिद्र्य व उपासमार, वासाहतिक नागवणूक-लुबाडणूक ही समीकरणे अलीकडच्या इतिहासातही आपण अनुभवली आहेत. लोकशाही समाजवाद्यांनी या झगमगाटी भूलभुलैय्यात स्वतःच्या निष्ठा गमावता कामा नयेत.

समाजरचनेच्या पायाशी असलेल्या, संस्थेने अनेकपट असलेल्या प्राथमिक एककाच्या मजबूत व स्वस्थ बांधणीची चिंता लोकशाही समाजवाद्यांनी आग्रहपूर्वक केली पाहिजे. "पूर्णात पूर्ण" हे तत्त्व शहरे–महानगरे यांनाही लागू करता येईल असे आहे. अशा रचनेची वैचारिक मांडणी तेवढीच आवश्यक आहे जेवढी यशस्वी प्रायोगिक चाचणी. विज्ञानाच्या क्षेत्रात "थिओरेटिकल सायंटिस्ट" आणि "एक्सपेरिमेंटल सायंटिस्ट" असे दोन प्रकार आढळतात. स्वभाव, प्रकृती व पिंड यांवर कोणत्या प्रकारच्या वैज्ञानिक संशोधनात एखादी व्यक्ती श्रेष्ठ कामगिरी बजावेल हे ठरते. दोघेही महत्वाचे कार्य पार पाडतात व दोघांचेही काम परस्परपूरक असते. नवसमाजनिर्मितीच्या क्षेत्रातदेखील अशा दोन्ही पिंडांच्या व्यक्तींना महत्त्वाचे स्थान आहे व त्यांचे कामही परस्परपूरक बनायला हवे आहे. आज याची उणीव भासते.

– ११ –

सरतेशेवटी, खरा मुद्दा माणुसकी व सुसंस्कृतता यांची व्याख्या आपण कशी करतो व त्यांचा आशय कसा जाणून घेतो हा आहे.

महात्मा गांधींचे "हिंद स्वराज्य" हे १९०९ सालचे छोटेखानी पुस्तक कालबाह्य, जुनाट, पूर्वग्रहदूषित विवेचनाचा नमुना म्हणून सामान्यतः बघितले गेले आहे. डॉक्टरी, वकिली या व्यवसायांविरुद्ध टीकाची भूमिका त्यात मांडलेली आढळते. ब्रिटिश पार्लमेंटची वेश्यावृत्तीने व्यवहार करणारी संस्था म्हणून निर्भर्त्सना केलेली आढळते. एकंदरीने आधुनिक पाश्चात्त्य सभ्यता व समाजव्यवस्था गांधींनी अव्हेरलेली आहे. एकविसाव्या शतकाच्या उंबरठ्यावर उभ्या अस-

लेल्या, आजचे संस्कार मुरलेल्या माणसाची प्रथम-प्रतिक्रिया अतिशय तीव्र होते. "प्रगत" या शब्दाची रूढ प्रचलित व्याख्याच, त्याचा सगळा आशयच गांधी नाकारीत असल्याने अशी तीव्र प्रतिक्रिया होणे स्वाभाविक आहे.

"हिंद स्वराज्य" चे सामर्थ्य व ताजेपण यातच आहे की खरी प्रगती कशात पाहावयाची, उन्नत जीवनाचा आशय कशात असतो हे मूलभूत प्रश्न, सर्व आडपडदे बाजूला सारून, विक्षिप्त भासणाऱ्या युक्तिवादाद्वारे गांधींनी ठामपणे उपस्थित केले आहेत.

लोकशाही समाजवादी चळवळीचे पुनरुत्थान घडवून आणावयाचे असेल तर समाजवाद्यांनाही, कोण काय म्हणेल याची लाज व तमा न बाळगता, शब्दांच्या व्याख्या पुन्हा एकवार नव्याने कराव्या लागतील. किंवा, असे म्हणू या की, मधल्या काळात चढविलेली व्याख्यांची व अर्थांची पुटे उखडून शब्दांच्या मूळ व्याख्यांचा व आशयाचा शोध घ्यावा लागेल. विद्यमान उच्च तंत्रविज्ञानाधिष्ठित वस्तुवैपुल्यरूपी भ्रमजालाच्या पटलाचा भेद करणे अगत्याचे, महत्त्वाचे व सर्वप्रथम आवश्यक आहे.

भारतीय लोकशाही समाजवाद्यांना लाभलेला वारसा अतिशय समृद्ध आहे. मार्क्सचा गांधींशी संयोग येथील समाजवाद्यांनी उपजत शहाणपणातून पन्नास वर्षांपूर्वीच घडविला. त्या वेळचे त्याचे स्वरूप सीमित असले तरी ती मोठी अर्थगर्भ, भविष्यवेधी, क्रांतदर्शी घडामोड होती. अलीकडच्या वीस-पंचवीस वर्षांमध्ये या वारशाची काहीशी टिंगलटवाळी केली गेली आणि तो टाकून देण्याचे आवाहन केले जात राहिले. परिणाम आज आपणा सर्वांसमोर स्पष्ट आहे. साऱ्या जगातल्या समाजवादी, व साम्यवादीही, चळवळीला नवी सर्जनशील क्रांतिकारी वाट दाखविण्याची क्षमता असलेली चळवळ स्वतःच वाट हरवून बसली आहे, किंकर्तव्यमूढ बनली आहे. आचार्य जावडेकर, डॉ. राम मनोहर लोहिया व जयप्रकाश नारायण यांच्या थोर वारशाच्या आधारे परंपरा आणि नवता यांचा मेळ घालण्यावर शक्तिबुद्धी केंद्रित केल्यासच लोकशाही समाजवादी चळवळीचे पुनरुत्थान घडून येईल.

⊙ ⊙ ⊙

डॉ. आंबेडकरांचा राम आणि वाल्मीकि राम

भाऊ धर्माधिकारी

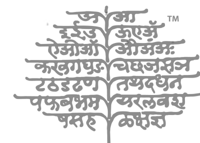
डॉ. बाबासाहेब आंबेडकर यांची माझ्या मनात असलेली प्रतिमा प्रतिगामी शक्तीशी शूरत्वाने लढणाऱ्या झुंजार सेनापतीची आहे. त्यांच्या प्रखर बुद्धिमत्तेविषयी मला आदर होता म्हणून महाराष्ट्र शासनाने प्रसिद्ध केलेला त्यांच्या लिखाणाचा व भाषणांचा चवथा खंड, ज्यावर खूप वादळ माजले आणि पुढे शमले तो, पाहण्याची मला उत्सुकता होती. तो नुकताच मला मिळाला. त्यात डॉक्टरसाहेबांचे एक अप्रकाशित लिखाण "रिडल्स इन हिंदुइझम्" या नावाचे व पुढे पुरवणी म्हणून जोडलेला "रिडल्स ऑफ राम अॅण्ड कृष्ण" हा लेख मी वाचला. या खंडावर वृत्तपत्रांतून व इतरत्र अनेकांनी आपले विचार प्रकट केलेले आहेत, पण मला असे आढळले की, या सर्व लेखांत मुळातले डॉक्टर आंबेडकरांचे सर्व मुद्दे व त्यांवरील मुळातून खुलासे आलेले नाहीत. मी वाल्मीकि रामायणाचाही बारकाईने अभ्यास केलेला असल्यामुळे तसे खुलासे देणे लोकशिक्षणाच्या दृष्टीने मला अवश्य वाटते.

मूळचे पुस्तक 'रिडल्स इन् हिंदुइझम्' (हिंदुधर्मातील कोडी) हे लिहिल्याचा काळ तसेच पुढच्या पुरवणीलेखनाचा काळही या पुस्तकात कोठेही नमूद केलेला नाही. सोळा संपादकांनी संपादनाचे काम केले पण या काळाच्या नोंदी त्यांना गवसल्या नाहीत. हे लिखाण महाराष्ट्र शासनाने प्रसिद्ध करेपर्यंत डॉ. बाबासाहेबांच्या हयातीभर अप्रकाशितच कसे राहिले ते समजत नाही. या दोन्ही लेखांचा लेखनकाल समजला असता तर त्यावरून डॉ. बाबासाहेबांच्या विचारप्रगतीचा अंदाज करता आला असता. जर हे लेख १९३२–३५ च्या सुमारास लिहिलेले असतील तर ते डॉ. बाबासाहेब स्वतः स्वतंत्र भारताचे कायदेमंत्री झाले असतानाही त्यांनी प्रकाशित केले नाहीत यात त्यांच्या विचारात काही फरक झाला असण्याचीही शक्यता मानता येते.

'हिंदुधर्मातील कोडी' या पुस्तकाच्या आतल्या दर्शनी पृष्ठावर त्यापुढेच इंग्रजीत 'An exposition to enlighten the masses' (जनसमाजाला सज्ञान करण्याकरिता केलेले विवरण) असे म्हटले आहे. म्हणजे जनसमाजाची हिंदू धर्मग्रंथ, देवदेवता यांच्यावरील अंधश्रद्धा दूर करणे हा या पुस्तकाचा हेतू होता. हे वाचून मनात येते की, मग जनसमाजाच्या बोलीतच त्यांनी का नाही लिहिले? इंग्रजीने ते जनसमाजापर्यंत कसे पोचले असते?

पण इंग्रजीचे माध्यम घेण्यात त्यांची दोन कारणे असू शकतील: एक, हिंदुस्थानातील सर्व लोकांना– म्हणजे अर्थात शिक्षित लोकांना समजावण्यासाठी अखिल भारतीय भाषेचे दुसरे माध्यम नव्हते; आणि दुसरे, आणि संभवतः प्रमुख कारण हे की, ज्या हिंदू धर्मग्रंथांतील उतारे आपल्या युक्तिवादाच्या आधारासाठी द्यायचे ते त्यांना, मूळ संस्कृत भाषेचे अज्ञान असल्यामुळे, इंग्रजी भाषांतरावरूनच घ्यावे लागत होते. वेद, ब्राह्मण, उपनिषदे इ. ची मूर या इंग्रज लेखकाने जी भाषांतरे केली त्यांतूनच त्यांनी सर्व उतारे विस्तृत प्रमाणावर या पुस्तकात दिले आहेत. ही भाषांतरे मुळाला धरून आहेत की नाहीत हे तरी त्यांना कसे समजणार? 'राम आणि कृष्ण यांची कोडी' या लेखात त्यांनी उत्तरकांडातील शंबूकवधासंबंधीचा इंग्रजी उतारा श्री. एस. डी. नाडकर्णी यांच्या लेखातून जशाच्या तसा उद्धृत केला आहे. आपल्याला संपन्न संस्कृत भाषा शिकण्याची इच्छा असतानाही शाळेतील ब्राह्मण शिक्षकांच्या कोत्या भावनेमुळे तो लाभ मिळाला नाही आणि पुढे पर्शियन भाषा शिकावी लागली, असे त्यांनीच एके ठिकाणी म्हटले आहे. (संदर्भ– लोकसत्ता-साहित्यपुरवणी, ता. १३–१२–१९८७)

'हिंदुधर्मातील कोडी' या पुस्तकात त्यांनी वेद, उपनिषदे, ब्राह्मण, पुराणे या प्रत्येकातील त्यांनी निवडलेल्या भागांच्या इंग्रजी भाषांतरांचे उतारे देऊन





हिंदुधर्मात किती वेडळपणाच्या कल्पनांवर आधारून देवदेवतांच्या उपासना सांगितल्या आहेत, त्या देव-देवता नैतिक दृष्ट्या भ्रष्ट असतानाही त्यांचा उदो उदो केला आहे हे दाखवून देण्याचा त्यांनी कसोशीने प्रयत्न केला आहे. थोडक्यात, हे सर्व ग्रंथ टाकून देण्याच्याच लायकीचे कसे आहेत हे त्यांनी आपल्या शैलीत मांडले आहे.

या पुस्तकाच्या सुरुवातीच्या ' परिचया 'त त्यांनी म्हटले आहे: " ब्राह्मणांनी आपल्याला कशा दलदलीत फसविले आहे ते सर्वसामान्य जनांनी जाणावे याकरिता त्यांना जागे करण्याची आणि त्यांना बुद्धियुक्त विचाराच्या मार्गावर नेण्याची आवश्यकता आहे... ब्राह्मणांनी प्रचारित केलेल्या वेडगळ कल्पनांचा जो हिंदू मनावर पगडा बसलेला आहे त्यातून त्यांना मुक्त करण्याची आता वेळ आली आहे. या मुक्तीखेरीज हिंदुस्थानाला भवितव्य नाही. हेच काम मी अंगावर घेतले आहे, यातील जोखमांची मला पूर्ण जाणीव आहे, मला त्यांच्या परिणामांची पर्वा नाही... "

मूळ ' हिंदुधर्मातील कोडी ' या पुस्तकाविषयी मी अधिक लिहीत नाही, कारण माझा विषय दुसरा आहे. पण डॉ. आंबेडकरांचा या लिखाणामागील हेतू व सूर जाणवून देण्यापुरताच वरील मजकूर दिला आहे.

' रामाचे कोडे ' या लेखाचा मुख्यतः परामर्श घ्यायचा आहे. डॉ. आंबेडकरांनी यातही वर उल्लेखिलेला हेतूच मनात ठेवला होता. राम हा हिंदुजनमानसात देव म्हणून पूजला जातो, पण तो तसा पूजनीय कसा नाही हे त्यांना या लेखात दाखवून द्यायचे होते. म्हणून त्यांनी रामायणातील एक एक प्रसंग, आपल्या हेतूला पूरक होईल असा वाटणारा, घेऊन या हिंदू भावनेवर घाव घालण्याचा प्रयत्न केला. पण हा प्रयत्न त्यांनी ज्या इंग्रजी भाषांतरांचा आधार घेऊन केला त्यांत अनेक चुका होत्या, अनेक अर्थ विपरीत लावलेले होते. त्यांची छाननी करून घेण्याचा त्यांनी प्रयत्न केला नाही, तो जाणूनबुजून की अज्ञानाने ते माहीत नाही. आणि वाल्मीकि रामायणाचा आधार घेतला असतानाही, जेथे त्यांना तो आपल्या हेतूला पूरक होत नाही असे वाटले तेथे तो आधार टाकून भलत्याच ग्रंथाचा आधार त्यांनी घेतला. ही गोष्ट अर्थात तर्कशुद्ध (rational) म्हणविणाऱ्या बुद्धीला साजेशी म्हणता येणार नाही. डॉ. आंबेडकरांच्या विधानांचा परामर्श त्यांचे एक एक विधान घेऊन मूळ वाल्मीकि रामायणाला धरून मी घेणार आहे. वाल्मीकि रामायणाचे कांड, सर्ग व श्लोक यांचे आकडे घालून संदर्भ दिले आहेत.

१. " राम हा अयोध्येचा राजा दशरथ याचा मुलगा. अयोध्या म्हणजे आजचे बनारस. "

– हे चूक आहे हे उघडच आहे. अयोध्या पूर्वेकडे बनारस (वाराणसी) पासून १२० मैल दूर होती.

२. " दशरथाच्या तीन विवाहित बायकांखेरीज कित्येकशे रखेल्या होत्या. "

– दशरथाला तीन मुख्य राण्यांखेरीज साडेतीनशे " दाराः " म्हणजे विवाहित बायका होत्या (' अर्धसप्तशता भार्याः '). रखेल्या नव्हत्या. राम वनवासाला जायला निघाला तेव्हा त्याने या आपल्या ' मातां 'पैकी प्रत्येकीला अभिवादन करून तिचा निरोप घेतल्याचा उल्लेख आहे. राम त्यांना म्हणाला, " निकट राहिल्याने वा अज्ञानाने जर माझ्याकडून काही कठोर वर्तन झाले असेल तर त्याची मला क्षमा करा." (२. ३९. ३६). या स्त्रियांना रामाने माता म्हटले आहे.

३. " पुत्रेष्टी यज्ञ करण्याकरिता शृंग ऋषीला त्याने बोलावून आणले. "

– त्या ऋषीचे नाव ऋष्यशृंग होते, शृंग नव्हे.

४. " त्या ऋषीने पिंड तयार केले आणि ते (दशरथाच्या) तीन भार्यांना दिले. "

– ' पिंड ' नव्हे, ' पायस '. आणि ते ऋषीने तयार केले नाहीत. यज्ञाच्या अग्नीतून निर्माण झालेल्या देवतेने आपल्या हातातून दशरथाला दिले. ' पिंड ' म्हणजे गोळा– जो मृताच्या श्राद्धात बनवून दिला जातो. हे इंग्रज भाषांतरकाराला कसे कळणार ?

५. " रामाला देण्यासाठी दशरथाने सिंहासन सोडण्याचे ठरविले. "

– दशरथाने रामाला राजा करण्याचे ठरविले नव्हते. युवराज म्हणजे राजा सिंहासनावर असतानाच त्याचा साहाय्यक म्हणून ज्येष्ठ राजपुत्राने कारभार करायचा अशी प्रथा होती.

६. " रामाने वनवासात बारा वर्षे काढावीत अशी कैकेयीने मागणी केली. "

– बारा वर्षे नव्हे, चौदा वर्षे.

७. " दशरथाने अत्यंत नाखुषीने ही मागणी मान्य केली. "





– दशरथाने मागणी मान्य केली नव्हती. तो गप्पच राहिला.

८. " भरत राजा बनला. "

– भरत कधीच राजा बनला नाही. रामाच्या पादुकांना सिंहासनावर ठेवून त्याने कारभार पाहिला. हेच तर 'भारतीय संस्कृती'चे वैशिष्टच. राम वनवासातून परत येताच त्याने त्याला सिंहासन परत करण्याचा प्रश्नच नव्हता.

९. " रावणाने सीतेला पळवून नेऊन आपल्या राजवाड्यात ठेवले. "

– रावणाने तिला राजवाड्यापासून दूर अशोकवनात ठेवले होते. 'चतुरंगुलमात्रोऽपि नावकाशः सविद्यते रावणान्तःपुरे तस्मिन्यं कपिर्न जगाम सः' (रावणाच्या अंतःपुरातील चार बोटांची जागासुद्धा हनुमानाने शोधायची सोडली नाही.) 'दृष्टा हनुमता तत्र न तु सा जनकात्मजा' (पण त्याला तेथे जानकी दिसली नाही.) (५.१२.१७ व १९). ती त्याला अशोकवनात दिसली.

१०. " रामाचा जन्म कौसल्येच्या पोटी शृंगऋषीपासून झाला. शृंगऋषीने दिलेल्या पिंडामुळे राम जन्मला हे, हा व्यभिचार झाकण्यासाठी त्यावर चढविलेले रूपक आहे. "

– 'पिंड' नव्हे 'पायस' (खीर) आणि ते पायस अग्नीतून निघालेल्या पुरुषाकडून मिळाले हे वर दाखवून दिलेच आहे. देवतुल्य पुरुषांचे जन्म सामान्यजनाप्रमाणे होत नाहीत किंवा झाले नाहीत एवढेच लोकमानस यातून दिसते. कृष्णजन्म किंवा येशू ख्रिस्ताचा जन्म असाच झाल्याच्या कथा आहेत.

११. पण डॉ. आंबेडकरांना स्वत.लाच हे विधान खात्रीपूर्वक करावे असे न वाटल्यामुळे त्यांनी पुढे लिहिले आहे :

" रामाचा जन्म, समजा, असा व्यभिचारातून झालेला नसला तरी त्याचे पुढे झालेले सहकारी जे वानर ते तर देवांनी–यक्ष-किन्नर–वानर स्त्रियांशी केलेल्या व्यभिचारातूनच जन्माला आले होते. "

साधे वनवासी वानर पण त्यांच्या अंगी अलौकिक बळ होते हे दाखविण्यासाठी कवीने हे देवांश होते हे काव्यात्म रूपाने सांगितले ते इंग्रज भाषांतरकाराला कळले नाही म्हणून डॉ. आंबेडकरांनाही कळले नाही, किंवा दोषैकदृष्टीमुळे काव्यदृष्टी आंधळीच झाली असे म्हटले पाहिजे.

१२. आता डॉ. आंबेडकर वाल्मीकि रामायण सोडतात आणि 'बुद्धरामायणात' शिरतात. कशासाठी ? कारण तेवढ्याच रामायणात सीता ही दशरथाची मुलगी होती असे म्हटले आहे. म्हणजे ती अर्थात रामाची बहीण झाली, आणि 'पाहा, रामाने बहिणीशी लग्न केले' असा आक्षेप सहजच त्याच्यावर घेऊन वर्तमान समाजाच्या नीतिकल्पनांना धक्का देणारी घाणेरडी गोष्ट रामाने केली असे दाखवून देता यावे. डॉ. आंबेडकरांच्या बुद्धिमत्तेविषयी आदर असल्यामुळेच असे वाटते की, बुद्धिमंतांची बुद्धीसुद्धा तर्कशुद्धता सोडू शकते इतका द्वेषभावनेचा माणसाच्या बुद्धीवर पगडा बसू शकतो. नाहीतर आतापर्यंत असलेला वाल्मीकि रामायणाचा आधार सोडून त्यानंतर अनेक शतकांनी झालेल्या बौद्ध वाङ्मयाचा आधार घ्यावा असे त्यांना का वाटले ? मुळात वाल्मीकि रामायणात तसा काहीच उल्लेख नाही. पण डॉ. आंबेडकर यावर युक्तिवाद करतात की, "सीता ही एका शेतकन्याला शेत नांगरत असताना सापडली आणि त्याने ती जनकराजाला नेऊन दिली आणि जनकाने तिला वाढविले, हे कथन पटण्यासारखे वाटत नाही. त्यापेक्षा बुद्धरामायणात तिचा जन्म दाखविला आहे तो नैसर्गिक वाटतो." मुलगी वा मुलगा सापडून त्याचे स्व-अपत्याप्रमाणे जतन होऊ शकते यात न पटण्यासारखे काय आहे ? आणि तुम्हाला पटत नाही म्हणून तुम्ही वडाची साल पिंपळाला लावावी हेसुद्धा दुसऱ्यांना का पटावे ?

१३. "बहीण–भावाची लग्ने आर्यांत नियमानुसार मानली जात होती" असे विधान डॉ. आंबेडकरांनी या संदर्भात केले आहे. कायदेतज्ज्ञ आंबेडकरांनी असे विधान करावे याचे आश्चर्य वाटते. उपनिषदकालीच अशा लग्नांना अवैध ठरविण्यात आले होते. ज्या इक्ष्वाकुवंशात रामाचा जन्म झाला त्या वंशात मनूचे धर्मनियम मानले जात होते. आणि विवाहासंबंधात त्यांत द्विजातींना पुढील नियम लागू होता :

" असपिण्डा च या मातुः असगोत्रा च या पितुः ।
सा प्रशस्ता द्विजातीनां दारकर्मणि मैथुने ।। "

(मनु. ३.५)

म्हणजे आईकडून सपिंड नसलेली आणि बापाकडून सगोत्र नसलेली वधूच लग्नासाठी योग्य.

१४. डॉ. आंबेडकर म्हणतात, " राम हा एकपत्नीव्रती होता असा त्याचा सद्गुण सांगितला जातो. पण





हा समज रूढ कसा झाला हे समजणे कठीण आहे. कारण त्याला वास्तवाचा आधार नाही. खुद्द वाल्मीकींनीच त्याला अनेक बायका, नव्हे त्यांखेरीज त्याच्या अनेक रखेल्याही असल्याचा उल्लेख केला आहे. या बाबतीत तो आपला नामधारी बाप दशरथ याचा मुलगा शोभला खरा." याला त्यांनी वाल्मीकि रामायण अयोध्या, ८. १२ या श्लोकाचा आधार दिला आहे.

– तो श्लोक पुढीलप्रमाणे आहे.

"हृष्टाः खलु भविष्यन्ति रामस्य परमाः स्त्रियः ।

अप्रहृष्टा भविषन्ति स्नुषास्ते भरतक्षये ॥"

(रामाच्या उत्तम स्त्रिया आनंदित होतील आणि तुझ्या सुना भरताचा पाडाव होताच दुःखी होतील.) हे उद्‌गार मंथरेच्या तोंडचे कैकेयीचे मन रामाभिषेकाविरुद्ध फितविण्याकरिता उच्चारलेले आहेत. येथे 'रामस्य स्त्रियः' चा अर्थ रामाच्या पत्न्या असाच होऊ शकतो, कारण पुढे कैकेयीला 'स्नुषास्ते' (तुझ्या सुना) असे शब्द म्हणजे भरताच्या पत्न्या सुचविणारेच आहेत. सबंध रामायणात एवढा एकच श्लोक रामाच्या अनेक पत्न्या सूचित करणारा आला आहे. तो क्षेपक नसून वाल्मीकींचा आहे असे मानले तरी त्यावरून राम एकपत्नी-व्रती नव्हता असे कशावरून मानायचे ? पूर्वीपासून परवापरवापर्यंत राजकुळात आपल्या मुली उच्च कुलीन लोक देत आणि राजे व राजपुत्र बहुपत्नीक असत. त्या प्रथेला अनुसरून रामाच्या पदरी त्याच्या अल्पवयात अनेक मुली पडल्या असतील, पण म्हणून रामाने सज्ञान झाल्यावर त्यांना आपल्या पत्न्या मानल्याही नसतील. केवळ एका सीतेलाच त्याने आपले पत्नीपद अर्पण केले होते हे तर प्रसिद्ध आहे. आणि हेच तर रामाचे वैशिष्टच मानले गेले. अनेक पत्न्या असूनही त्याने एका सीतेलाच आपली पत्नी मानले.

पण हा श्लोकच वाल्मीकींचा नाही. रामायणात मागाहून जशी ठिकठिकाणी अनेक क्षेपके घुसडली गेली तसा इतर रामायण-कथाकारांनी हा श्लोक घुसडून दिला आहे असे पुढील संशोधनान्ती माझे मत झाले आहे. याला आधार :

(१) बालकांडात विश्वामित्रांबरोबर निघालेल्या रामलक्ष्मणांच्या बाबतीत 'कुमारौ चारुवपुषौ' मध्ये 'कुमार' म्हणजे अविवाहित मुलगा असे शब्द आहेत. राम त्या वेळी १६ वर्षांचा होता.

(२) जनक राजा चौघा कुमारांच्या हाती चौघा कुमारींचे हात देताना वाल्मीकींनी त्याच्या तोंडी 'पत्नीभिः सन्तु काकुत्स्थाः' असे उद्‌गार घातले आहेत. त्याचा अर्थ 'आता तुम्ही काकुत्स्थ सपत्नीक व्हा'. म्हणजे पहिल्याप्रथमच ते सपत्नीक झाले.

(३) लग्ने उरकून अयोध्येत आल्यावर रामाच्या संबंधात कवीने म्हटले आहे– 'रामश्च सीतया सार्धं विजहार बहूनृतून् ॥ मनस्वी तद्‌गतमनास्तस्या हृदि समर्पितः । प्रिया तु सीता रामस्य दाराः पितृकृता इति ॥' (१.७७.२५–२६) (सीतेबरोबर रामाने अनेक वर्षे विहार केला. तिच्याशी एकनिष्ठ राहून, तिच्या मनाशी एकरूप होऊन तिलाच त्याने आपले हृदय अर्पण केले. पित्याने करून दिलेली पत्नी म्हणून सीता रामाला प्रिय होती). यातील शब्दांतून रामाचे इतर स्त्रियांशी लग्न झाले होते असे यत्किंचितही व्यक्त होत नाही.

(४) पुढे पाहा. अयोध्या० ४थ्या सर्गात, आपल्याला यौवराज्याभिषेक करण्याचे पित्याने ठरविले आहे हे आनंदाचे वर्तमान सांगण्याकरिता राम कौसल्येच्या मंदिरात गेला असता तेथे तो आपल्या आईला म्हणतो, "अंब पित्रा नियुक्तोऽस्मि प्रजापालनकर्मणि । भविता श्वोऽभिषेको मे यथा मे शासनं पितुः ॥ सीतयाऽप्युपवस्तव्या रजनीयं मया सह । एवमुक्तमुपाध्यायैः स हि मामुक्तवान् पिता ॥' (३५–३६) (आई, प्रजापालनकार्यात बाबांनी मला नियुक्त केले आहे, उद्या बाबांच्या आज्ञेनुसार मला अभिषेक होणार आहे, ही रात्र मी सीतेसह उपवास करून घालवायची आहे, असेच उपाध्यायांच्या सांगण्यावरून बाबा मला बोलले.) या वेळी ही आनंदाची वार्ता ऐकण्याकरिता तेथे लक्ष्मणासह सुमित्रा व सीता यांनाही बोलावून आणण्यात आले होते असे वर्णन आहे. दुसऱ्या रामाच्या पत्न्या असत्या तर त्यांनाही बोलावून आणण्यात आले नसते का ?

ह्या रामाच्या पत्न्या चित्रकूटावर सगळ्या नातलगांसह भरत रामाच्या भेटीला गेला असता त्यातही नाहीत. तसे तर ऊर्मिला, मांडवी आणि श्रुतकीर्ति यांचेही उल्लेख त्यात कवीने केलेले नाहीत, नव्हे रामायणात कोठेच केलेले नाहीत.

हा श्लोक प्रक्षिप्त ठरविण्याला इतके संदर्भ पुरेसे आहेत. ज्या एका श्लोकाचा आधार घेऊन रामावर





बहुपत्नीकत्वाचा आरोप होऊ शकतो त्या श्लोकाविषयी इतक्या विस्ताराने सांगणे अवश्य होते.

डॉ. आंबेडकरांनी अनेक पत्न्यांखेरीज रामाच्या अनेक रखेल्या (concubines) होत्या असे विधान केले आहे ते मात्र त्यांचे कपोलकल्पित आहे असे म्हणणे भाग आहे. रामायणात कोठेही अगदी क्षेपक असलेल्या उत्तरकांडातही त्याला आधार नाही.

१५. रामाच्या चारित्र्यावर बिनतोड शितोडे उडविणारे दोन प्रसंग डॉ. आंबेडकरांनी आपल्या हातची अमोघ अस्त्रे म्हणून वापरले आहेत. त्यांतील एक प्रसंग वालीवधाचा आणि दुसरा रावणवधानंतर सीतेच्या भेटीच्या वेळचा. या दोन प्रसंगीचे रामाचे कवीने वर्णिलेले वर्तन कोणाही न्यायप्रिय मनुष्याला समर्थनीय वाटणार नाही.

वाली हा रामाचा अपराधीही नव्हे, शत्रूही नव्हे. सुग्रीवापूर्वी रामाची वालीशी गाठ पडली असती तर वालीनेदेखील रामाला सीताशोधासाठी व रावणवधासाठी साहाय्य केले असते, कारण त्यापूर्वी त्याने रावणाला आपल्या अतुल बळाने काखेत मारले होते व रावणाला त्याच्याशी सख्य करावे लागले होते. तसे तो रामाला मृत्युपूर्वी सांगतोही. परंतु रामाची गाठ सुग्रीवाशी पडली आणि आपला हेतू साधण्यासाठी सुग्रीवाशी सख्य बांधून, त्याला वानरराज्यावर बसवून त्याच्या वानरदलाचे साहाय्य घेण्याकरिता वालीशी शत्रुत्व पदरात घ्यावे लागले. बरे, वालीला सरळसरळ रणात स्वतः आह्वान देऊन त्याच्याशी युद्ध करायचे, तसे न करता सुग्रीवाला त्याच्याशी लढायला लावून आपण दूर झाडाआड राहून केवळ अंगबळावर झुंजणाऱ्या निःशस्त्र वानराला शस्त्राने मारले. आणि वर या अन्याय्य गोष्टीचे समर्थन करताना 'हा सर्व प्रदेश इक्ष्वाकू राजांचा. इक्ष्वाकूवंशज भरतराजाच्या क्षेत्रात. भावाच्या बायकोला जबरीने आपली बायको करण्याचा अन्याय करणाऱ्याला शासन करणे हे भरतराजाचा सेवक म्हणून माझे कर्तव्य आहे,' अशी त्याने मखलाशी केल्याचे वाल्मीकींनी म्हटले आहे. आता विंध्याच्या दक्षिणेचा प्रदेश, जेथे अगस्त्याखेरीज कोणी आर्य फिरकले नव्हते तो, इक्ष्वाकुराज्यात कसा येतो, आणि वानरवंशातल्या चालीरीतींना आर्यांच्या चालीरीती लावण्याचा अधिकार रामाला कोणी दिला हे कोडेच आहे ! पुढे वालीमरणानंतर सुग्रीवाने वालीच्या बायकोला म्हणजे आपल्या वडील भावजयीला आपली बायको केले तेव्हा रामाने त्याला शिक्षा केली नाही ! एकूण रामाचा हा सर्व व्यवहार केवळ स्वार्थबुद्धीनेच झाला होता हे रामायणातील वर्णनावरून उघड दिसते आणि वाल्मीकींनी रामाच्या उद्‌गारांतून त्या कृत्याला न्यायाचे रूप देण्याचा प्रयत्न केला आहे ! पण मुळात नारदाकडून रामाची जी कथा वाल्मीकींनी ऐकली होती व जिचा विस्तार त्यांनी या महाकाव्यात केला, त्या कथेत नारदांची 'हत्वा वालिनमाहवे' म्हणजे 'वालीला युद्धात मारून' असे वर्णन होते: मग कवीने रामाच्या माथी हे दोषी कृत्य का मारले ? तेही एक कोडेच आहे !

पण एवढ्या या प्रसंगाने रामाच्या एकंदरीत शुभ चारित्र्यावर डागच लागला आणि तो कायमचा. महाभारतात एका प्रसंगी आपला ज्येष्ठ भ्राता युधिष्ठिर याला अपशब्द बोलताना अर्जुनाने रामाला लागलेल्या याच कलंकाचा उल्लेख करून म्हटले आहे की, "द्रोणांना रणात ज्या रीतीने मारण्यात आले तो फार मोठा अधर्म घडला आहे. वालीवधाने रामाची त्रैलोक्यात जशी कायमची अपकीर्ती झाली तशीच तुझी झाली आहे." (द्रोणपर्व १९६.३५–३६)

डॉ. आंबेडकरांनी टिपलेला रामाचा उदार म्हटलेल्या चारित्र्याला ठपका लागल्यासारखा प्रसंग– युद्ध संपल्यानंतर सीतेशी त्याच्या झालेल्या भेटीचा. या प्रसंगाची पूर्वपीठिका डॉ. आंबेडकरांनी सांगताना राम सहृदय कसा नव्हता ते दाखवून पुढे सीता रामाकडे येताच तिला तो जे वाक्ताडन करतो आणि रावणाच्या नजरेने दूषित झालेली तू, तुझा मी स्वीकार करीत नाही, तू मन मानेल तिकडे–लक्ष्मणाकडे, भरताकडे, सुग्रीवाकडे, बिभीषणाकडे कोठेही जा', असे कठोर बोलतो ते रामायणाबरहुकूम वर्णून ते म्हणतात– "अत्यंत विपन्न अवस्थेत आपल्या पत्नीला इतक्या कठोर रीतीने कोणी वागवील यावर, वाल्मीकींचाच खुद्द आधार नसता तर, कोणी विश्वासच ठेवला नसता. रामाच्या या वागणुकीहून अधिक क्रूरपणाची वागणूक असू शकेल ?" डॉ. आंबेडकरांच्या या रास्त उद्‌गाराशी कोणीही सहृदय आणि न्यायप्रिय मनुष्य सहमतच होईल. रामाच्या अशा वागणुकीच्या मुळाशी त्याच्या मनातील लोकापवादाचे भयच होते हे पुढे त्यानेच उघड केले. म्हणजे आपल्या प्रतिष्ठेपुढे निरपराधी अश्राप सीतेचा त्याने बळी दिला !

अनुक्रमणिका

वाल्मीकि रामायणाचे उत्तरकांड हे निर्विवादपणे प्रक्षिप्त आहे. त्यातच तपश्चर्या करण्याचा घोर अपराध करण्याऱ्या शूद्र शंबूकाचा राम शिरच्छेद करतो आणि चातुर्वर्ण्याचे रक्षण करतो असे त्या कांडाच्या कवीने दाखविले आहे. हे बुद्धीला पटण्यासारखे नाही; कारण याच रामाने शूद्रच नव्हे तर अनार्य शबरीचे तप मान्य केले होते. या शबरीला वाल्मीकींनी " धर्मसंस्थिता श्रमणा " म्हटले आहे.

आता डॉ. आंबेडकरांचा शेवटचा आक्षेप परीक्षून हा लेख संपवू. राम राजा होऊन राज्य करू लागला त्याचे वर्णन उत्तरकांडात आहे. डॉ. आंबेडकरांनी ते पुढीलप्रमाणे मांडले आहे :

" रामायणातील वर्णनाप्रमाणे रामाचा दिवस दोन भागांत विभागला होता. मध्याह्नापर्यंतचा भाग आणि त्यानंतरचा भाग. मध्याह्नापर्यंत तो धार्मिक विधी आणि पूजाअर्चा यांत गुंतलेला असे, आणि नंतरचा काळ तो आळीपाळीने खुशामते–गमते यांच्या संगतीत किंवा आपल्या जनानखान्यात घालवीत असे (उत्तर. ४२.२७). जनानखान्यातल्या त्याच्या जीवनाचेही वाल्मीकींनी तपशीलवार वर्णन दिले आहे. त्याच्या खाण्यापिण्यात सर्व प्रकारची मिष्टान्ने, मांस, फळे आणि मद्ये असत. राम हा मद्यपान निषिद्ध मानणारा नव्हता आणि सीतेलाही तो उत्तम प्रकारचे मद्य पाजीत असे... रामापुढे देशाच्या निरनिराळ्या भागांतून आणविलेल्या सुंदर सुंदर स्त्रियांचे नृत्य आणि मनसोक्त पान चालत असे. हा त्याचा नित्याचाच कार्यक्रम असे. रामाने लोकांच्या कामाकडे कधी लक्ष दिले नाही. राज्यकारभार त्याने भरतावर सोपविला होता ... "

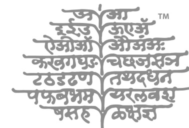
उत्तरकांडातील हे रामाच्या जीवनाचे वर्णन यथातथ्य आहे, परंतु ते वाल्मीकींनी रामाला ज्या राजधर्माची जाणीव असल्याचे अयोध्याकांडात विस्ताराने दिले आहे त्याच्या विरुद्ध असल्याने हे वर्णन वाल्मीकींचे आहे असे मानता येत नाही. अयोध्याकांडात रामाला भेटण्याकरिता आलेल्या भरताला तो कुशल प्रश्न करताना जी सर्व चौकशी करतो त्यात– " झोपेच्या तू अधीन होऊन राहात नाहीस ना ? योग्य समयी जागा होतोस ना ? उत्तर रात्री उठून कारभारात नैपुण्य कसे येईल याचा विचार करतोस ना ? (२.१००.१७) ... अर्थ, काम, आणि धर्म या प्रत्येकासाठी कालविभागणी करून तू सर्वांच्या उपयोगी पडतोस ना ? (२.१००.६३) " या निवडक प्रश्नांवरून रामाला राजधर्माची किती जाणीव व ज्ञान होते ते स्पष्ट दिसते.

डॉ. आंबेडकरांनी रामाचा दिवस ज्या दोन विभागांत विभागला होता म्हटले आहे त्यात पहिल्या मध्याह्नापर्यंतच्या काळात तो 'धर्मकार्यां'त लक्ष घालीत असे ('पूर्वाह्णे धर्मकार्याणि') याचा अर्थ डॉ. आंबेडकरांनी 'पूजाअर्चा, धार्मिक विधी यांत' असा केला आहे तो 'धर्मकार्याणि' या शब्दाचे इंग्रजी भाषांतर Religious rites and ceremonies' असे केले गेल्यामुळे. वास्तविक धर्मकार्य म्हणजे राजधर्मकार्य, सकाळचा सर्व वेळ तो राजधर्माच्या कामात म्हणजे राज्यकारभाराची सर्व कामे करण्यात घालवी, आणि दुपारचा वेळ जेवण, विश्रांती, नातेवाईकांच्या गाठीभेटी, त्यांची विचारपूस आणि मग सीतेसह अशोकवाटिकेत विहार. याला त्या कवीने, 'अंतःपुरातील कामे', असे म्हटले आहे ('अंतःकरगतः'). 'अंतःपुर' म्हणजे व्यक्तिगत वावरण्याचे स्थान; 'जनानखाना' नव्हे.

डॉ. आंबेडकरांच्या कोड्याच्या मुळाशी वाल्मीकि रामाविषयी त्यांच्या मनात रामायणाचे इंग्रजी भाषांतर वाचल्यामुळे व त्यात शब्दांचे व चालीरीतींचे इंग्रजी भाषांतरकाराने अज्ञानाने वा समजूनउमजून विपरीत अर्थ लावल्यामुळे जे दुर्ग्रह निर्माण झाले ते आहेत. आणि त्यांना सामान्य देवभक्त जनसमाजाचे मनही तशाच ग्रहाचे करायचे होते म्हणूनच त्यांनी दोन अपवाद सोडून आदर्शमय जीवन असणाऱ्या रामाला असे 'कोड्या'त टाकण्याचा उपक्रम केला, असे हे लिखाण वाचणाऱ्या व वाल्मीकीचा राम जाणणाऱ्या वाचकाच्या मनात येते.

पण आमचा जनमनातला 'राम' हा वाल्मीकि 'राम' किंवा डॉ. आंबेडकरी 'राम' याहून वेगळा आहे, तो आमचा प्रत्येकाचा स्वतःचा राम आहे, त्याला आम्ही पूजनीय मानून स्वीकारले आहे, तो या सर्व पार्थिव आपेक्षांपासून अलिप्त आहे. सीता–राम ही आमची उपास्य दैवते एका वाल्मीकींच्याच नव्हे तर अनेक संत-भक्तांच्या रामायणांतून आमच्या मनात साकार होऊन ती पूजापात्र बनली आहेत. पौराणिक, ऐतिहासिक, सामाजिक, धार्मिक अशा कोणत्याही संघर्षांच्या ती अतीतच राहून साधकांना साहाय्य करीत राहणार आहेत.







निसर्ग आणि इब्सेन

अनिरुद्ध कुलकर्णी

"ग्रेगर्स : तुम्हाला आठवतं लेफ्टनंट एकदालसाहेब ? मी आणि ह्यालमार तुम्हाला भेटायला यायचो, उन्हाळ्याच्या आणि नाताळच्या सुट्टीत ?

एकदाल : होका ? छेः छेः छेः, मला नाही आठवत ! मोठा पटाईत शिकारी होतो मी त्या काळात. अगदी अस्वलंदेखील मारीत होतो. थोडी-थोडकी नाही, चांगली नऊ मारली होती.

ग्रेगर्स : (सहानुभूतीने त्याच्याकडे बघत) आता सोडून दिलं वाटतं शिकार करणं ?

एकदाल : नाही, अगदी तसं नाही म्हणता येत. तशी करतो नेमबाजी अधूनमधून. पण **तशी** मात्र नाही. तुम्हाला माहितीच आहे जंगलं... जंगलं... (बिअरचा घोट घेतो) तिथली जंगलं आहेत का अजून तशीच भरगच्च ?

ग्रेगर्स : तितकी दाट नाहीत अर्थात कारण बरीच झाडतोड झालीय ना.

एकदाल : लाकूडतोड ? (खालच्या आवाजात, जणू घाबरत) धोकेदायक प्रकार आहे तो. वाईट परिणाम होतो त्याचा. सूड उगवल्याखेरीज राहात नाहीत ही जंगलं.

ह्यालमार : (त्याचा ग्लास भरतो.) बाबा, आणखी थोडी घेणार ना ?

ग्रेगर्स : तुमच्यासारख्या मोकळ्या वातावरणातला माणूस या कोंदट गजबजल्या शहरात— चार भिंतीआड— राहू तरी कसा शकतो ?

एकदाल : (हळूच हसत. ह्यालमारकडे कटाक्ष टाकीत) इथं काही वाईट नाही. बिलकूल वाईट नाही.

ग्रेगर्स : पण तुमचं जीवनच होऊन गेलेल्या त्या गोष्टींचं काय ? तो थंड, कुरवाळणारा वारा, जंगलातलं आणि पठारांवरचं मोकळ्यावरचं जीवन, त्या पशुपक्ष्यांच्या सहवासातलं जीवन ? "

'वाईल्ड डक्' मधला हा संवाद आहे आणि वाईल्ड डक् १८८४ मधील आहे. १९ व्या शतकाच्या अखेरीस निसर्गाकडे पाहण्याची सामाजिक दृष्टी काय होती आणि इब्सेनला मनाच्या एका कोपऱ्यात काय वाटत होते याचे अतिशय थोडक्यात आणि मार्मिक दर्शन हा संवाद घडवितो. म्हातारा एकदाल हा एके-काळचा शिकारी, हिरव्या रानातल्या जीवनावर प्रेम करणारा आणि शहरी जीवनातले छक्केपंजे माहीत नसणारा सरळ माणूस आहे. ग्रेगर्सचे वडील कारखानदार आहेत आणि जंगलतोडीचा त्यांचा मोठा व्यवसाय आहे. जंगल 'सूड उगवतं' असं तो म्हणतो आहे तेव्हा त्याला स्वतःला घडलेला कारावास आठवतो आहे. जंगल सूड उगवतं म्हणताना ग्रेगर्सच्या वडिलांना आलेले विधुरपणदेखील त्याच्या डोळ्यांसमोर आहे. पण जंगलतोडीचे मानवी जीवनावर दुष्परिणामच होणार आहेत हे भाकीतदेखील तो वर्तवितो आहे.

आज मनाला थेट भिडणारा असा हा संवाद आहे. शंभर वर्षांपूर्वी इब्सेनने लिहिलेला पण आज मराठी वाचकालाही मर्मभेदक वाटू शकणारा असा हा संवाद आहे.

औद्योगिक क्रांती, तिच्यामुळे विस्तारत गेलेली कारखानदारी आणि त्या कारखानदारीपायी, शहरी-करणापायी निसर्गाची होत गेलेली निर्दय आणि वाढती कत्तल ही एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धातील युरोपातील दारुण वस्तुस्थिती होती. एकोणिसाव्या शतकाच्या पूर्वार्धात होऊन गेलेल्या वर्ड्स्वर्थसारख्या निसर्ग-प्रेषितांना कसे धुडकावून लावले गेले ह्याची कहाणी प्रदीर्घ आहे. दस्तयेवस्की–टॉल्सटॉयच्या कादंबऱ्यांतही, पार्श्वभूमीला सततची जंगलतोड आहे. आणि नॉर्वे–स्वीडनमध्येही त्या काळी उद्योगीकरणास, कारखानदारीस सुरुवात झाली होतीच. बेर्निक, वेर्ले, बोर्कमान हे ह्या कारखानदारीचे, औद्योगिक प्रगतीचेच निष्ठूर प्रतिनिधी आहेत.

अनुक्रमणिका

वरील 'वाईल्ड डक्' मधील संवादात, कोंदट-लेल्या गजबजल्या शहराचा उल्लेख आहे. 'वाईल्ड डक' या नाटकाची पार्श्वभूमी हे शहर आहे. इब्सेनचे अशा गजबजल्या शहराविषयीचे प्रतिकूल मत ग्रेगर्स वेर्ले नकळत बोलून दाखवीत आहे. युरोपातील रोम, ड्रेस्डेन आणि म्युनिच या शहरांतून इब्सेन साडेसत्तावीस वर्षे राहिला. ही शहरे त्या काळात मोठी शहरे होती पण सुंदरही होती. निसर्गसौंदर्याने वेढलेली होती. ड्रेस्डेन तर निसर्गसौंदर्याबद्दल खास प्रसिद्ध होते. रोम काहीसे बकाल होते. पण कोणत्याही परिस्थितीत आज ही शहरे आहेत तसे त्यांचे त्या वेळचे रूप नव्हते. वाईल्ड डक्‌ची पार्श्वभूमी 'ऑस्लो' मानली तर त्या वेळचे ऑस्लो वाढते होते पण वाढलेले नव्हते. कोंदट वस्त्यांना सुरुवात मात्र झाली होती.

मोठी बकाल शहरे नापसंत असणारा हेन्रिक इब्सेन, सदैव निसर्गसानिध्यातील नगरांतून राहणारा, रोमॅन्टिक काव्याचा वारसा जपणारा आणि चित्र-काराची दृष्टी असणारा इब्सेन प्रत्यक्षात त्याच्या नाट-कांतून मात्र निसर्गाची प्रतिकूल आणि मानवी दृष्टीतून क्रूर अशी रूपे रंगवितो. इब्सेनच्या काव्यातून भेटणाऱ्या निसर्गापेक्षा त्याच्या नाटकांतून भेटणारा निसर्ग वेगळा आहे असे नाही; पण त्याच निसर्गाची निष्ठूर अंगेच जास्त परिणामकारक आणि ठळक मात्र झाली आहेत. माणूस आणि समाजाकडे वास्तववादी नजरेतून बघणारा इब्सेन निसर्गाकडेही जणू वास्तववादी नजरेतूनच बघू इच्छितो आहे. रूसो-वर्डस्वर्थ निसर्गवादी नॅचरॅलिस्ट आहेत पण त्यांचा निसर्ग सुखद, रम्य आहे. स्वित्झर्लंड-मधील निसर्गासारखाच सुंदर आहे. इब्सेनही नॅच-रॅलिस्ट–निसर्गवादी आहे पण अतिउत्तरेकडील प्रदे-शांतील कठोरपणा, ह्या निसर्गात आहे. फेलिक्स फिलीप्पिजवळ काढलेले– "मला संपूर्णपणे जाणून घ्यायची इच्छा कोणाला असेल तर त्याला नॉर्वे माहीत पाहिजे. तेथल्या लोकांच्या भोवती प्रेक्षणीय पण उत्तरे-तील खडतर भू-भाग आहेत. त्यांनी कोंडलेले एकाकी जीवन, एकमेकांपासून मैलमैल अंतरावर असलेली घरे, त्यामुळे दुसऱ्या कोणाची चिंता न करता स्वतःचाच विचार करणं या लोकांना भाग पडतं. ती चिंतनशील आणि गंभीर बनतात. ती खंत करतात, शंकेखोर बनतात आणि निराशाग्रस्त होतात. एकाआड एक नॉर्वेजियन जणू तत्त्वज्ञ असतो. अंधारलेले हिवाळे, भरगच्च धुके सभोवताली– सूर्यप्रकाशासाठी ही माणसे हपापलेली असतात ![1] हे इब्सेनचे उद्‌गार मार्गदर्शक आहेत.

आणि इब्सेनची 'आधुनिक' नाटकेही सीमारेषे-वरची आहेत. ही 'नाट्यसृष्टी' आणि तिच्यातील माणसे वीज, रेल्वे, कॅमेरा, यांसारख्या आधुनिक यंत्रांशी परिचित आहेत; पण नंतर पुढे निर्माण झालेल्या जबर-दस्त यंत्रयुगाने पालटलेली नाहीत. निसर्गाची प्रतिकूल निष्ठूरता हा तिचा घटक आहे. युरोपातील सुखद निस-र्गात सत्तावीस वर्षे घालवूनही इब्सेनी नाट्यसृष्टीतील निसर्ग १९ व्या शतकातील नॉर्वेतील आहे. कारण बाल-पणी व तरुणपणी झालेल्या त्या निसर्गाचेच सखोल संस्कार इब्सेनच्या मनावर उमटून राहिलेले होते. आणि हा निसर्ग यंत्रयुगाने सुखावह, सुसह्य केलेला निसर्ग त्या वेळी तरी नव्हता.

बर्फाच्छादित शिखरे, हिम, तळी, नद्या, झरे, समुद्र, ढग या रूपांत पाणी हे इब्सेनी, नॉर्वेजियन, निसर्गाचे प्राणतत्त्व आहे. पाऊस, वादळे, वारे आणि हिमवादळे ही आलीच. याच प्राणतत्त्वाची जणू ती थैमानरूपे. गारठा आणि अंधार यांची सदोदित सोबत. थोडक्यात आपल्याकडे मराठवाड्यात जे वातावरण आहे त्याच्या अगदी दुसऱ्या टोकाचे हे वातावरण आणि हा निसर्ग आहे. आपण सावली व पाण्यासाठी तहानलेले तर इब्सेनी निसर्गातील माणसे सूर्यप्रकाशासाठी आसुसलेली. नैसर्गिक उन्ह, ताप अपरिचित असणारी. उबेसाठी तडफडणारी.

The sun is brave, the sun is bright
The sun is lord of love and light
But after him it cometh night
Dim anguish of the lonesome dark!–[2]

या नॉर्वेजियन लोकगीतातील ओळी बोलक्या आहेत. If winter comes shall spring be far behind ? या शेलीच्या ओळीच्या नेमकी उलट दिशा त्या दाखवितात. उबदार, आल्हाददायक वातावरण नॉर्वेत धड वसंत ऋतूभर टिकेल तर शपथ. बहुतेक प्रवासी नेमक्या वसंत ऋतूत नॉर्वे–स्वीडन करतात. पण हे वासंतिक वातावरण नेहमीच्या उलटे असते. ॲग्निस रोथरी ही लेखिका अतिशय मार्मिक शब्दांत सांगते–

"There are flowers but their blossoming time is brief. There is sunshine but it is too soon blotted out in rain. And

अनुक्रमणिका





in human hearts the whiteness of the lily dies with spring and summer slays the freshness of the winds and autumn stills laughter of the woods. "[३]

(नॉर्वेत फुले असतात पण त्यांचा फुलोरा अगदी थोडा काळ टिकतो. सूर्यप्रकाश येतो न येतो तोच पावसाने झाकोळून जातो. माणसांच्या मनातला लिलीच्या फुलांचा शुभ्रपणा वसंत ऋतूबरोबरच मरतो. वाऱ्यांचा ताजेपणा समर कापून काढतो तर ऑटम रानावनांतले हास्य चिडीचिप करून टाकतो.) तरुण चित्रकार ओसवाल्ड आपल्या आईला पॅरिसमधील आनंदी, चैतन्यमय आणि सर्जनशील जीवन एका बाजूला आणि नॉर्वेतील गोठलेले, स्थितिप्रिय व उदास जीवन दुसऱ्या बाजूला ही तफावत रंगवून सांगतो. इब्सेनच्या पत्रव्यवहारातही ही मोठी तफावत वारंवार डोकावते. याचे कारण नॉर्वेतील खडतर, प्रतिकूल, अतिथंड निसर्गातही आहे. विसाव्या शतकातील वैज्ञानिक व तंत्रवैज्ञानिक झपाटयामुळे हे सुसह्य झाले असले तरी मूलत: प्रगती आणि धावपळीच्या जीवनाला प्रतिकूल असेच हे नैसर्गिक वास्तव आहे. किंबहुना गडद शोकात्मिकांना सुयोग्य पार्श्वभूमी ठरावा असा हा निसर्ग आहे.

त्यातील, आपल्याला विसरताच येत नाही असा घटक म्हणजे, हिमप्रपात–अॅव्हलांश.[४] हिमाच्छादित पर्वतमय भागातील निसर्गाचे हे रौद्ररूप आहे. पावडर–अॅव्हलांश हे सौम्य असतात, पण स्नो-अॅव्हलांश हे कर्दनकाळ ठरतात. साचलेल्या हिमाचे जबरदस्त कडे दोनदोनशे किलोमीटर वेगाने खाली कोसळून शेकडो माणसे ठार करतात, वाहून नेतात. अशा हिमप्रपातांचा बंदोबस्त करणे ही कायमचीच समस्या आहे.

'ब्रान्द' मध्ये हिमप्रपात ब्रान्दची नाटयमय अखेर करतो. म्हटले तर अपघात, म्हटले तर कळत-नकळत ब्रान्दने स्वीकारलेले हौतात्म्य. पण त्या काव्यमय शोकान्तिकेत हिमाखाली गाडले जाणे कृत्रिम वाटत नाही हे खरे. अॅव्हलांश हा घटक निर्णायक म्हणून इब्सेनने 'डेड अवेकन' मध्येही वापरला आहे. रूबेक आणि इरीन बर्फाच्या कोसळत्या कड्यांखाली पार दिसेनासे होतात. तेथील नाटय, रूपकाचे रंग असलेले असल्यामुळे त्याचे दु:ख वाटत नाही, पण नाटयमय परिणाम होतोच.

अर्थात हिमप्रपाताचा वापर "नैसर्गिक" वाटू शकला तरी वारंवार करता येण्याजोगा नाही हे उघडच आहे. पण हिमप्रपातांची जागा हिमवादळे, तुफानी वादळे घेतात. जॉन गॅब्रिएल बोर्कमान हिमवादळात मरण पावतो. मरणाला तो सामोरा जातो आणि हिमवादळही आपले काम बजावते. नोरा ऐन ख्रिसमसच्या थंड रात्रीत बाहेर पडते; आणि तेही उबदार मुलाबाळांनी भरलेले घर सोडून काळोख्या, गार वाऱ्यांनी असह्य केलेल्या रात्रीच्या अंधारात. शोकात्म परिणाम होतोच. इब्सेनच्या तारुण्यात त्याने लिहिलेल्या खंडकाव्यातील तेऱ्ये विकेनचे जीवनही समुद्र-वादळ विस्कटून टाकते. पेअर ग्यून्ट ज्या जहाजात आहे ते जहाजही समुद्रावरील वादळात बुडते, पण पेअर नशिबाची साथ असल्यामुळे वाचतो. 'वायकिंग्ज'मध्ये वादळ खलनायकाची भूमिका बजावून जाते.

हिमप्रपात, हिमवादळे यांच्याप्रमाणेच इब्सेनी नाटयसृष्टीत पाणीदेखील 'क्रूर' ठरू शकते. आपणहोऊन ते काही करते असे नाही पण वेळी कुठल्याही प्रकारची दयामाया दाखवीत नाही. दाखवूही शकत नाही. लहानगा, पांगळा इयोल्फ समुद्राकडे जातो आणि बुडून मरण पावतो. रोझमर आणि रिबेका धावत्या नदीच्या प्रवाहात स्वत:ला झोकून देण्याचा अवकाश की त्यांची जलसमाधी ठरलेलीच. वाचायला अवधीच नाही इतक्या वेगाने पुढे सरकणारे अतिशीत पाणी. (हॅम्लेटमधील ऑफेलियाचे बुडून मरण पावणे इब्सेनसमोर जरूर असणार.)

उंच पर्वत-पठारावरील, माळरानावरील जीवनाचे आकर्षण किंवा समुद्रावरील धाडसी जीवनाबद्दलचे आकर्षण ही 'रोमॅन्टिक' आहेत असे आपल्याला वाटण्याची शक्यता आहे. डोंगर, पर्वत आपल्या परिचयाचे आहेत पण डोंगर-पर्वतातून राहणे आज दुर्मिळ झाले आहे. मध्ययुगात किल्ल्यावर वसती असे, आज ती अनावश्यक ठरली आहे. परंतु १९ व्या शतकात ज्या लॅप आणि त्यांच्या सदृश लोकांच्या संदर्भात इब्सेन ही आकर्षणे चित्रितो आहे त्यांच्या संदर्भात ती इतकी दूरची, रोमॅन्टिक नाहीत. हिम, विद्दा–हिमपठारे, पर्वत ही त्याच्या लेखी नैसर्गिक आहेत.

एलिदाला समुद्राबद्दल वाटणारे प्रेम आणि दर्यावर्दी कॅप्टनविषयी वाटणारे आकर्षण हे स्वाभाविक आहेत. माहेरी ती किनाऱ्यावरच्या एका छोटया गावात



राहाणारी असते आणि हजारो नॉर्वेजियन तेव्हाही दर्यावर्दी होते. समुद्र हेच तेथे विकेनचे जीवन आहे. खाडीत एकदम 'माशांचे पीक' आले हे कळताच सारे-जण ब्रान्दचा ध्येयवाद सोडून तिकडे पळत जातात. या नैसर्गिक परिस्थितीमुळे, जमिनीवरील माणूस, उंच विद्दावरील–पठारावरील माणूस आणि सागरी माणूस अशा तीन प्रकारची माणसे इब्सेनी नाटचसृष्टीत दिसतात. इब्सेनची स्वतःची ओढ सागरी माणूस होण्या-पेक्षा विद्दावरचा पठारी माणूस होण्याची आहे. विद्दा-वरचा माणूस श्रेष्ठ मानताना तो दिसतो. 'ऑन दि विद्दा' ही कविता त्याच्या जीवनदृष्टीतील हा महत्त्वाचा भाग अत्यंत स्मरणीय तऱ्हेने मांडते. विद्दा-वरील जीवन आदर्श आहे असा भाग नाही; पण विद्दा-वरील जीवन मौलिक 'स्वप्न' होय. आणि असे स्वप्न जगणे अगदीच अशक्य असेही नाही.

Organ song within the choir
candles on the alter glowing
storm and peak song soars far higher
sun on snow makes brighter showing.[५]

हे जाणवणारा कवी हळूहळू दरीतील सहज-सोपे जीवन सोडून विद्दावरच रमतो. शिकारी जीवन जगतो. रिबेका मूळची अशीच लॅपलँड विभागातील आहे आणि तिच्या सुरुवातीच्या आकांक्षा भरारत्या आहेत. फाल्कही समुद्रावर किंवा विद्दावर जायला तयार आहे. प्रेयसीचे किंवा प्रेयसीवरील प्रेम त्यासाठी तो दूर ठेवणार आहे. ओलाफची प्रेयसी आल्फहील्ड मूळची विद्दावरच स्वच्छंदी जीवन जगणारी 'वनकन्या' आहे. निसर्गालाच ती अंतिम शक्ती मानते. समाजापासून दूर जाऊन निसर्गाशी तादात्म्य पावणे, त्यासाठी– फार फ्रॉम दि मॅडिंग क्राऊड– गर्दीपासून दूर-दूर जाणे आवश्यक आहे हे इब्सेनमधील अनेक 'पात्रांना' पटलेले आहे. आणि यासाठी रूबेक-इरीनासारखा मृत्यू आला तरी ते तो झेलू शकतात.

"होय! मी अमर्याद अशा एकांतात गेलो. डोंगर-शिखरांवर सूर्योदयाच्या वेळची प्रकाशकिरणे चमचमत होती. नक्षत्र-तारकांजवळ मी आहे असे मला वाटले. त्यांच्याविषयी मला सहानुभूती वाटत होती नि जणू मी त्यांच्याशी तादात्म्य पावलो. माझ्यात सामर्थ्य संचारले आहे असे जाणवले."

'मानवी कर्तव्य' या विषयावर लठ्ठ प्रबंध लिहू पाहणाऱ्या आल्मर्सचे हे उद्गार आहेत. अर्थातच हा निसर्गाचा अनुभव आल्यावर तो प्रबंध लिहिण्याचे सोडून देतो. मानवी वादांपेक्षा निसर्गाशी संवाद साधला जाणे त्याला महत्त्वाचे वाटते. नुसता संवादही नाही तर त्याच्याशी तादात्म्य पावणे. अर्थात हे घडते न घडते तोच त्याचा एकुलता एक मुलगा समुद्रात बुडणार आहे आणि निसर्गाची दुसरी बाजूही त्याच्या अनुभवास येणार आहे. हे इब्सेनी नाटच आहे!

निसर्गाचे सौंदर्य जाणवणे, आल्हाददायक सामर्थ्य जाणवणेच केवळ नाही तर त्याचे क्रौर्यही वाटचाला येणे, हे सहज घडणारे आहे.

"But let the dark's walls surrender
my poor wits are put to flight–
if I'am to do work that has splendour
it must be deed of night."[६]

या इब्सेनच्या तरुण वयातील ओळी शेवटपर्यंत त्याची साथ करतात आणि निसर्गातील 'रात्र' काळोख ह्यातूनच त्याला सामर्थ्य प्राप्त होत जाते.

"Heil then Norway's noble
spring convention

In its freedom see
not a gaudy rootless Maytree
but a sturdy spruce of
great intention!"[७]

मे-वृक्षाची फुले भडक असतात. ती आकर्षून घेतात. पण हे झाड वरवरचे असते. उलट, स्फूसचा वृक्ष बर्च-प्रमाणेच भव्य असतो, टिकावू असतो आणि त्याची मुळे खोलवर गेलेली असतात. वादळी झंझावातही त्याला उन्मळून टाकू शकत नाही. स्वातंत्र्य हवे ते असे. असा मार्मिक संदेश इब्सेन निसर्गातून घेऊ-देऊ शकतो. पण इब्सेनचा निसर्ग झाडा-झुडपांपुरता मर्यादित नाही. आनुवंशिकतेसारखी नैसर्गिक घटनाही इब्सेनच्या नाटचसृष्टीत प्रवेश करते आणि दुःखद, दारुण ठरू शकते. ओसवाल्डला झालेला 'गुप्त–रोग' त्याच्याकडे त्याच्या वडिलांकडून आलेला वारसा आहे तर हेडविगची दृष्टी अधू आहे आणि ती अंध होण्याची शक्यता आहे ही वेर्लेसाहेबांची देणगी आहे. आणि या दोघा दुर्दैवी जीवांना आनुवंशिकतेच्या निसर्गसिद्ध प्रवाहाला बळी पडावे लागणारच आहे. त्यांचे तारुण्य, सर्जनशीलता यांचा विनाश अटळ आहे.

अनुक्रमणिका

इब्सेनच्या निसर्गाकडे पाहण्याच्या दृष्टीमागे केवळ रोमँटिक काव्याचा संस्कार नव्हता तर तत्कालीन, डार्विनप्रणीत उत्क्रान्तिवादाचा नकळत प्रभावही होता हे आपण विसरता कामा नये. तरुण वयातील इब्सेन काही काळ का होईना, पण औषधे तयार करण्यात भाग घेत होता ही घटनाही महत्त्वाची आहे. त्याच्या अगदी स्थिर निसर्गप्रतिमेतही एक गती आणि म्हटले तर जडणघडण येऊन जाऊ शकते—

" खिडकीबाहेर उभे होते. सफरचंदाचे झाड
त्याच्या फांद्या फुललेल्या सुगंधाने दरवळल्या
त्यावर गात होता चिमुकला पक्षी
गाणे माझ्यासाठीच
जीवनाच्या वैभवाचे अन् ऐश्वर्याचे.

आता ती फुले पार काळवंडली आहेत
हिरवी पाने दगडांवर पडून आवाज करताहेत
वादळे त्यांना जीवनरंगभूमीवरुन
पडद्याआड नेताहेत
वसंत ऋतुतील तो गोड गायकही उडून गेला आहे.
आता आत आणि बाहेर आहे शिशिराचे राज्य
माझे डोके टेकतोय मी खिडकीच्या तावदानावर
जेथे हिम रेखाटतेय वेडयावाकडया आकृत्या.

वसंतऋतु मी पाहिला याला आहे काय पुरावा ?
हे सुकलेले पान, खोचलेली स्मृती
जीवनाचे सारे काही सार एवढेच आहे ! "

ही इब्सेनच्या तरुण वयातील कविता आहे. सफरचंदाचे झाड तेच राहाते पण ते जीवनातील संक्रमण 'तारुण्यातून वार्धक्य' सुचवून जाते. आणि समोर मृत्यूची छायाही आहेच, हे खुणावते. निसर्ग चिरंजीवी असला तरी इब्सेनला बऱ्याच वेळा मृत्यूविषयी सांगतो.

तरुण वयात इब्सेन चित्रे काढीत असे. पुढे त्याने चित्रे काढणे (कविता लिहिण्याप्रमाणेच) सोडून दिले; पण चित्रकलेची विशेषत: निसर्गचित्रांची त्याची आवड अखेरपर्यंत टिकून होती. इब्सेनने काढलेली काही चित्रे आज उपलब्ध आहेत. ती प्रामुख्याने निसर्गचित्रेच आहेत. त्यांत मानवी आकृत्या नाहीत. कमालीची शांत आणि गंभीर अशी ही निसर्गचित्रे आहेत. सर्वस्व ओतले असते तर इब्सेन मोठा चित्रकार होऊ शकला असता याची ग्वाही ही चित्रे देतात.

एका चित्रात घळीच्या टोकावरचा (फ्रेडरिकबर्ग) मध्ययुगीन किल्ला आहे. मागे पर्वतराजी आहे. तांबडया रंगाची वास्तू नेमकी चित्राच्या केंद्रभागी आहे. मागचे डोंगर विलोभनीय आहेत आणि आकाश निरभ्र असल्यासारखे आहे. हे पेस्टल चित्र आहे. दुसऱ्या एका चित्रात हार्दांगेरचे झ्योर फ्योर— आत आलेली उंच डोंगरवेष्टित समुद्रखाडी चित्रित केली आहे. रौद्र, भीषण सौंदर्य यात चित्रित झाले आहे. इब्सेनने काढलेले धबधब्याचे चित्र तसे प्रसिद्ध आहे. यात पडणाऱ्या पाण्याचा फेस आणि कातळाचे सौंदर्य इब्सेनने अतिशय कौशल्याने चित्रित केले आहे. आणखी एक चित्र ग्रिमस्टाड बंदरात छोटी-मोठी जहाजे उभी असल्याचे आहे. पाच जहाजे असून समुद्राचे पाणी शांत आहे. आकाश निळे असून क्षितिजावर ते पिवळट आहे. बंदरानजीक पर्वतराजी आहे. तिच्या पायथ्याशी किनाऱ्यावर सलग घरे आहेत. हे तैलरंगातील चित्र १८५० मधील आहे. इब्सेनचे आणखी एक चित्र फोलेस्टाड वाडीचे आहे. घरांचे व झाडांचे तळ्यात पडलेले प्रतिबिंब अतिशय हृद्य तऱ्हेने चित्रित केले गेले आहे. दुसरे एक चित्र टेलेमार्कमधील तळ्याचे व दरीचे आहे. यात अगदी अलीकडे सुंदर कुंपण दाखविले आहे. डोंगर व दरी भव्य आहेत. चढणी उभ्या आहेत.

ज्या इब्सेनच्या नाटकांना 'नॅचरॅलिस्ट' हे विशेषण कायमचे चिकटले आहे, त्या इब्सेनने तरुण वयात निसर्गचित्रे आणि तीही अशी रंगवावीत यात संगती आहे. पुढे इब्सेनने त्याच्या नाटकांतही निसर्गसान्निध्यातील, उघडयावरचे अनेक अंक समाविष्ट केले आहेत. इब्सेनी नाटके म्हणजे फक्त घराच्या भिंतीआड घडणारी कौटुंबिक-सामाजिक नाटके नाहीत हे आवर्जून लक्षात घेण्याजोगे आहे. आपण त्याची नाटके वाचतो, ती पाहण्याची संधी मिळत नाही म्हणून हा मुद्दा अधोरेखितही केला पाहिजे. 'पेअर ग्यून्ट' मधील अनेक अंक उघडया वातावरणात व वेगवेगळ्या परिसरांत घडतात. 'ब्रान्द' मधील मोक्याचे बरेच प्रसंग निसर्गाच्या सान्निध्यातील आहेत. 'लव्हज कॉमेडी' किंवा 'लेडी फ्रॉम दि सी' सारख्या नाटकांत घराच्या बाहेरच्या बगीचांचे भाग आहेत आणि त्यांच्या

मागे नैसर्गिक पार्श्वभूमी आहे. 'बोर्कमान' आणि 'डेड अवेकन' मध्ये अखेरीचे महत्त्वाचे अंक माळरानावरचे आणि पर्वतउतरणीवरील आहेत. नाटक हा संवादाचा साहित्यप्रकार असल्याने जे निसर्गनाते इब्सेन त्याच्यामार्फत मांडू शकत नव्हता ते त्याने अशा उघड्यावरील अंकांच्या साहाय्याने मांडले आणि तेही अर्थपूर्णरीत्या मांडले. इब्सेनच्या प्रेक्षकांना तो 'दि मास्टर ऑफ सीनिक ब्यूटी' वाटत आलेला आहे तो उगीच नाही.

इब्सेनच्या जीवनाच्या आकलनात निसर्गाला अगदी महत्त्वाचे नसले तरी अपरिहार्य असे निश्चित स्थान होते ही आज विशेष जाणवावी अशी गोष्ट होय.

संदर्भ

१. Meyer M., *Ibsen* : पृ. १७ (1971 ed. Harmondsworth, Penguin)

२. Rothery Agnes, *Norway* : पृ. २४४ (1940, G. B. London, Jarrold & Sons Ltd.)

३. Ibid, पृ. २३२.

४. *National Geographic*, Vol. 162, No. 3, पृ. २८०–३०५, Sept, 1982 issue.
रविवार सकाळ, जुलै १९८६, विश्वास केळकर यांचा लेख.

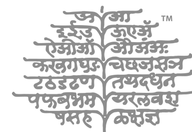
५. Northam John : *Ibsen's Poems*, पृ. ८५, Oslo 1986, Norwegian Uni. Press.

६. Ibid, पृ. ३०.

७. Ibid, पृ. १५५.

८. Haakonsen D., *Henrik Ibsen*, Oslo 1981, H. Aschehoug & Co., पृ. ५७–६२.
Ostvedt E., *Henrik Ibsen*, 1977, Skien Oluf Rasmussen, पृ. ४०, ४१, ५१.







काळोख आणि पाणी

अरुणा ढेरे

केशवसुतांची 'झपुर्झा' कविता समोर आहे. त्यातल्या एका कडव्याशी मी थांबून राहिले आहे.

ज्ञाताच्या कुंपणावरून
धीरत्व धरून उड्डाण करून
चिद्घनचपला ही जाते, नाचत तेथे चमचमते
अंधुक आकृति तिस दिसती
त्या गाताती निगूढ गीती
त्या गीताचे ध्वनि निघती झपुर्झा गडे झपुर्झा

हे कशाचे वर्णन आहे? कशाबद्दल बोलताहेत केशवसुत? स्वतःच्या कवी असण्याचा कणखर अभिमान असणारे आणि आपल्या कवित्वशक्तीचे रूप न्याहाळून पाहण्याचा वारंवार प्रयत्न करणारे केशवसुत इथे कशाबद्दल बोलत आहेत? ते ज्या झपुर्झा अवस्थेबद्दल सांगताहेत, त्या अवस्थेबद्दल अनेकांनी अनेकदा विवरण केले आहे. लिहिले आहे. उलगडले आहे. आणि तरी मी पुन्हा नव्याने या कडव्याशी थांबते आहे, ती का?

कारण ज्ञाताच्या कुंपणावरून उड्डाण करण्याच्या कल्पनेने मला थांबवले आहे.

ज्ञाताच्या कुंपणापलीकडे

ज्ञाताच्या कुंपणापलीकडे जाण्याचा माणसाचा प्रयत्न आजचा नाही. फार फार प्राचीन काळापासून, अगदी संस्कृतीच्या पहाटेपूर्वीपासून हा प्रयत्न चालला आहे. किंबहुना संस्कृतीचा विकासच माणसाच्या या प्रयत्नांतून झाला आहे. प्रयत्न– ज्ञाताच्या कुंपणापलीकडे जाण्याचा. बाह्य सृष्टीची आणि अंतःसृष्टीची अज्ञात रहस्ये समजून घेण्याचा.

जे डोळ्यांनी दिसते, जे कानाला ऐकू येते आणि जे स्पर्शाच्या कक्षेत आहे तेवढेच केवळ जग आहे, असे प्राचीन माणसानेही कधी मानले नाही. पंचेंद्रियांच्या आकलनापलीकडे केवढी तरी अज्ञात सृष्टी आहे हे त्याला उमगले होते. त्याच्या अविकसित संज्ञेने फार थोडे जाणले आहे याचे त्याला भान होते. अथर्ववेदात वेन ऋषीचे एक ब्रह्मसाक्षात्कारसूक्त आहे, त्यात त्याने म्हटले आहे–

स्वतःचे तीन भाग अज्ञात ठेवून, केवळ चौथा भाग जगत्‌रूपाने प्रतीत करविणारा, जगद्व्यापी तसेच सर्वश्रेष्ठ ज्ञाता आदित्य आम्हाला ब्रह्मसाक्षात्कार घडवितो. (२. १. २)

स्वतःचे तीन भाग अज्ञात ठेवणारा आणि एकच भाग जगत्‌रूपाने प्रतीत करविणारा हा वेनऋषींचा आदित्य स्मरण करून देतो आजच्या अगदी आधुनिक मानसशास्त्रीय सिद्धातांचे. माणसाच्या पूर्ण प्रकाशित जाणिवेला लागून, अर्धजागृत, वैयक्तिक नेणीव आणि सामूहिक नेणीव असे मनाचे तीन थर असतात, असे आजचे मनोवैज्ञानिक म्हणतात. कदाचित आपल्या तेजस्वी प्रतिभेच्या प्रकाशात प्राचीन मनीषी शोधही घेत असतील. बाह्य सृष्टीबरोबरच आपल्या अंतःसृष्टीचा आणि ती संपूर्णपणे उजळून जाण्याचा क्षण म्हणजेच त्यांचा ब्रह्मसाक्षात्काराचा क्षण असेल.

प्राचीन भारतीय माणसाने ज्ञात आणि अज्ञाताच्या संदर्भात आणि सृष्टिनिर्मितीच्या संदर्भात ज्या कल्पना उच्चारल्या, त्यांच्याच सावल्या जेव्हा आजच्या आधुनिक मराठी कवींच्या काव्यनिर्मितिविषयक आणि ज्ञात–अज्ञातविषयक प्रतिमांवर पडलेल्या दिसतात तेव्हा मन तिथे साहजिक घुटमळते. थांबून थोडा विचार करते.

ज्ञाताच्या कुंपणावरून उड्डाण केल्यावर दिसणाऱ्या अंधूक आकृती म्हणून तर आपल्याला खुणावतात. निर्मितीपूर्वीच्या एका गूढ अवस्थेविषयी त्या बोलू पाहतात. केशवसुतांना तर कवितेचे कविमनातले अवतरण नेहमीच एक गूढ वाटत आले आणि त्यांनी अनेक वेळा तऱ्हेतऱ्हेने, त्या गूढाचे, त्यांना वाटणारे आकर्षण कवितेतून व्यक्त केले. त्या गूढापर्यंत पोहोचण्याच्या त्यांना जाणवलेल्या वाटांबद्दलही त्यांनी लिहिले. कधी, क्षणात नाहीशा होणाऱ्या दिव्य भासांबद्दल ते बोलले तर कधी मानवी युगुलमिलनातून बालक जन्माला यावे, तसे कवितेचे सृजन त्यांनी मिलनातून होताना पाहिले. इथे जेव्हा ते ज्ञाताच्या कुंपणावरून चिद्घनचपलेने केलेल्या उड्डाणाबद्दल बोलतात तेव्हा एका परीने ते जाणिवेचा प्रांत ओलांडून नेणिवेच्या अंधारात डोकावणाऱ्या कविमनाच्या संदर्भात बोलतात.

माणसाच्या मनातल्या नेणिवेत खोलवर कितीतरी अनुभव असतात. चर-अचर सृष्टीचे मानवजातीने हजारो वर्षांपासून घेतलेले अनुभव संचितरूपाने अस-





तातच तिथे. कलानिर्मितीच्या प्रक्रियेत अनेकदा ह्या संचिताला स्पर्श होतो आणि कलावंताच्या चेतन-अचेतन मनाचा मेळ घालत कलावृतीचे रूप सिद्ध होते. ही प्रक्रिया म्हणजेच चिद्घनचपला अंधारात चमचमणे, तिला स्वतःच्याच प्रकाशात ‘ अंधूक आकृती दिसणे ’, त्यांचे ‘ गूढ गाणे ऐकू येणे ’ आणि निश्चित अशा भाषिक रूपात ते बद्ध करता येत नसल्याने त्यांच्यासाठी मंत्र भारणारा, अस्पष्ट, गूढ असा त्यांचा भाव स्पष्ट करणारा ‘ झपुर्झा ’ हा नवा शब्द तयार होणे.

ही प्रक्रिया सोपी नव्हेच नव्हे. आपल्या मनाच्या अंधाऱ्या भागांना स्पर्श करण्यासाठी ज्ञाताचे कुंपण ओलांडावे लागते. अर्थात निश्चित, परिचित असे सारे दूर ठेवावे लागते. मोठ्या हिमतीने अज्ञात अंधारात हलणाऱ्या अंधूक आकृती निरखत त्यांचे गाणे समजून घ्यावे लागते. ‘ धीरत्व धरून उड्डाण करून ’ असे केशवसुतांनी म्हटले ते उगीच नव्हे.

आपल्यासारख्या रसिकांना कवित्वासंबंधी मोठे कुतूहल असते. ‘ कविता फुलते कशी ? ’ असे आपण कवींना विचारतो. त्यावरची भाष्ये ऐकतो, वाचतो. स्फूर्तीसंबंधी मानसशास्त्रज्ञांनी केलेले विश्लेषण मदतीला घेतो. बाह्य जग, कविचरित्र, कवीचे व्यक्तिमत्त्व यांचा संबंध कवितानिर्मितीशी कसा आहे यांचा आपण पुष्कळदा शोध घेतो.

आणि कवी तर त्याच्याच मनाच्या या निर्मितिव्यापारासंबंधी सतत अस्वस्थ दिसतो. मनाच्या अगदी आतले सर्जनाचे गूढ उकलण्याची खुद्द कवीला सतत उत्सुकता असते. त्याचेच मन त्याला उखाणे घालते. त्याला माहीत असते की, बाह्य जग त्याच्या कवितेत येते ते जसेच्या तसे नव्हे. ते त्याच्या मनात बिंबते. नवे रंग, नवे रूप, नवे आकार आणि अर्थ ते धारण करते. बाहेरच्या एखाद्या इंद्रियगोचर गोष्टीमुळे आतल्या एखाद्या पूर्वानुभवाला कधी जाग येते; कधी नव्या-जुन्या अनुभवांची नवी संघटना होऊन एक तिसराच सर्जक अनुभव जन्माला येतो. तर कधी नवा अनुभव मनात उतरून पुन्हा भाषाबद्ध होताना त्याला मनाच्या तळाचे काही आणखी, विलगलेले कळते. विश्वामित्रालाही लाजवणारी ही कलेची ऊर्जासृष्टी कशी जन्म घेते, याचा पुरेसा थांग कवीलाही लागलेला नसतो.

स्वतःच्या मनातल्या या घटितांचे रहस्य त्याला पुरते उलगडलेले नसते पण पाण्याच्या पृष्ठभागावर मधूनच एखादा मासा चमकून जावा, तसे त्यातले काही-बाही कधी तंद्रीत, कधी स्वप्नात, कधी कृतीत तर कधी कविताघटनेत उसळी मारून चमकून जाते. क्षणात नाहीशा होणाऱ्या या दिव्य भासांनी वेडावून कवी आपल्याच आतल्या या गुंतागुंतीचा शोध घेऊ पाहतो. निर्मितीमधला प्रकाश आणि अंधार यांचा मेळ उलगडू पाहतो. खानोलकर वर्णन करतात दोन पानांचे—

दोन पोक्त पानं
एक पिवळंगार. दुसरं हिरवंधम्मक.
बाजूबाजूला. दोघांचे देठ एकत्र थेट.
एकावरल्या रेषा दुसरं वाचतंय्. स्वतःच्या रेषांतून पसरतंय्
पहिल्याच्या अंगात.
दोनच ती. इतरांतही अशी एकत्र दोन कित्येक.
वारा आला की एकत्र सळसळाट सर्वांचा
पिवळ्या उन्हात पोपटी पानं.
पोक्त झाड उभंच्या उभं.

हे कोणत्या पानांचे पोक्त झाड कवीला वर्णायचे असेल ? उपनिषदातल्या दोन पक्ष्यांच्या वर्णनाची सावली या कवितेवरून सरकत जाते खरी, पण तिथे एक फळ खातो आहे आणि दुसरा साक्षीभावाने पाहतो आहे. इथे खानोलकरांचे एक पान दुसऱ्यावरच्या रेषा वाचतावाचता, स्वतःच्या रेषांतून दुसऱ्याच्या अंगात पसरत जाते आहे. ही दोन पाने जाणीव–नेणिवेची तर नव्हेत ? कारण माणसाची जाणीव, अशीच तर, नेणिवेतले अनुभव वाचतावाचता, स्वतःमधून पसरत जाते नेणिवेच्या अंगात, आणि आपला विस्तार वाढवत नेते. जाणिवेचे पिवळेगार पोक्तपण वाढत जाते नेणिवेच्या हिरव्या रेषांतून पसरता पसरता. पुन्हा दोन्हींचे देठ थेट एकत्रच असतात आणि मनाचे झाड सळसळत उभेच असते. वाटते की, मनाचेच झाड हे ! इतरांमध्येही अशी एकत्र दोन पानं असणारी कित्येक झाडे विखुरलेली असतात. संस्कृतीच्या वाऱ्यात एकत्र सळसळाट करत उभी असतात सारीच.

निर्मितीपूर्वीचा काळोख

फार प्राचीन काळापासून माणसाला सर्जन हे गूढच वाटत आले आहे. मग ते मानवी देहाचे असो वा मंत्राचे, कवितेचे.

माणसाचा जन्म कसा झाला, किंबहुना सर्वच सृष्टीचा जन्म कसा झाला याविषयी प्राचीन माणसाला

विलक्षण कुतूहल होते. कुठून आली ही सृष्टी ? ऋग्वेदिक आर्यांनी सृष्टीच्या उत्पत्तीच्या मोठ्या गंभीर कल्पना केल्या आहेत. जगाच्या उत्पत्तीपूर्वी काय अस्तित्वात असेल ? तर तम आणि सलील असेल असे त्यांना वाटले. अंधाराच्या पोटी प्रथम जळ जन्माला आले आणि नंतर ऋषितपस्येने त्या जळातून जग जन्माला आले, अशी ब्रह्मवेत्त्या ऋषींची सृष्टिनिर्मितीविषयीची कल्पना आहे.

आपल्या पुराकथा सांगतात की, वराहाने समुद्रजळातून पृथ्वी वर आणली किंवा समुद्रतळीचा चिखल घेऊन ईश्वराने सृष्टी घडविली. विराट काळोखात हळूहळू प्रकाश आणला.

भूमीवरची वनस्पतिसृष्टी भूगर्भातून वर येते, माणसाची पहिलीवहिली मुलेही भूगर्भातून एक दिवस पृथ्वीवर आली. आत अंधार होता. तेथून ती प्रकाशात आली. मानवी संस्कृतीचा विकास झाला नव्हता अशा आदिकाळातल्या या पुराकथा, निर्मितीविषयी ज्या भाषेत, ज्या प्रतिमांमध्ये बोलतात, त्याच प्रतिमांमध्ये आजचे आधुनिक कवी बोलताना दिसतात. काळोख आणि पाण्याभोवती त्यांच्या निर्मितिविषयक कल्पना घोटाळताना दिसतात.

' तम आसीत् तमसा गूव्हमग्रेऽप्रकेतं सलीलं सर्वमा इदम् । ' ... हे नासदीय सूक्तातलं वर्णन मी वाचते आणि मला हळूहळू ही सृष्टीची निर्मितिपूर्व अवस्था, जशी मानवी गर्भस्थितीची आठवण करून देते तशी काव्यनिर्मितिपूर्वीच्या कविमनातल्या अंधाराचीही आठवण करून देते. अंधार– अनुभवांचे आकार अस्पष्ट ठेवणारा, चराचर वस्तुजातावर एक गूढ आवरण पसरून देणारा. अंधार– प्रकाशाची ओढ लावणारा, पहाटेचा गर्भ वाहणारा.

म्हणून हा सर्जक अंधार. या अंधारातूनच हळूहळू अनुभव जाणिवेत सरकतील. तिथे स्पष्ट होत जातील. उजळतील. बोरकर म्हणतात–

घटका घटका काळोखातच बसून असतो असा
उरातला गोंजारत नवखा शब्दांचा कवडसा

हा काळोख कुठला ? हा बाहेरचा नव्हे; आतलाच आहे. उरातला आहे. मनात अगदी खोलवर असलेला हा काळोख, जिथे केशवसुतांची ' चिद्‌घनचपला ' पोचली आणि तिने जिथे धूसर अनुभवाकार हलताना पाहिले तिथे एक शब्दांचा कवडसा पोचला आहे. तो कवडसा आहे म्हणून त्यात सगळा काळोख नाही उजळलेला. पण त्यात काय चमकून जाते, कसे चमकून जाते, हे पाहात कवी थांबला आहे.

हे वाट पाहात थांबणं, म्हणजे निर्मितिप्रक्रियेतली अटळ अवस्था असते. शब्दामध्ये अर्थ उजळताना पाहण्यासाठी अनेकदा, थांबूनच राहावं लागतं.

Are you still there ?
Nay, it's a thing unheard.
Vanish at once !
We have said an enlightening word.

गटेनं ' फाऊस्ट ' मध्ये वेगळ्या संदर्भात हे म्हटलं असलं तरी कवी एका अर्थानं मनातल्या काळोखाला हेच म्हणत असतो, असं म्हणायला हरकत नाही. पण हा प्रकाशमान शब्द सापडण्यापूर्वीच्या अवस्थेत मात्र सारेच फार धूसर, काळोखाने लपेटलेले म्हणून संदिग्ध, अस्पष्ट असे असते. अगदी शब्दसुद्धा, सुरुवातीला योग्य, निश्चित असे असत नाहीत. जिब्रान सांगतो–

' If these be vague words, then seek not to clear them. Life and all that lives, is concieved in the mist & not in the crystal. '

तेव्हा प्रारंभी सारेच धुक्यात असते. आणि ह्या धुक्यात, ह्या नेणिवेतल्या अंधारात कवी चाचपडत असतो. तिथले अनुभव स्वतःच्या चेतनेच्या साहाय्याने तो जाणिवेमध्ये उतरवू बघत असतो.

अंधार जो फलक होत असे अम्हास
चेतोनिबद्ध जनचित्र लिहावयास

असे केशवसुत म्हणतात तेव्हा त्यांचा आशय याच अंधाराचा निर्देश तर करत नसेल ?

शंकर रामाणींनी तर काळोखाची प्रतिमा अनेक वेळा, अनेक तऱ्हेने वापरली आहे.

काळोखाचे उदासीन उकलेना गूढ
पावलांना पावलांची उमजेना ओढ

अशा उदासीन गूढ काळोखात पावले ओढीने चालत जातात. ही ओढ, जशी अज्ञाताची आदिम ओढ आहे तशी निर्मितीचीही आदिम ओढ आहे. ती सुरुवातीला उमगत नाही असेही कित्येकदा होत असावे. पण नंतर मात्र जेव्हा ती ओढ फलद्रूप होते आणि निर्मितीचे गूढ उकलू लागते, तेव्हा

दिवे लागले रे दिवे लागले
तमाच्या तळाशी दिवे लागले

असा हर्षभरित उद्गार निघतो. बोरकरांनी या काळोखाचा उत्सवच मांडला. 'आतला आतला सये काळोख मातला' असे जेव्हा ते सांगतात तेव्हा त्या काळोखाची जातकुळी रोज रात्री पडणाऱ्या सामान्य अंधाराची नसते; तर प्रकाशाशी स्पर्धा मांडणाऱ्या मनातल्याच उज्ज्वल काळोखाची असते. कारण या काळोखाच्या मुळाशी भिडले की जे हाती लागते ते विलक्षण असते.

आटली अवस मुळी पेटला दिवस
रत्नांचा पाऊस अंगी ओसंडला

असा तो चकित करणारा अनुभव असतो. इतका वेळ जिथे चाचपडत होतो तो चंद्रविरहित असा अवसेचा दाट अंधार उजळून जातो. ज्ञानाचा–संज्ञेचा दिवस त्याच्या मुळाशी उजळत जातो आणि रत्नांचा पाऊस पडावा तशा संवेदनांच्या ठिणग्या अंगभर फिरतात. हा अनुभव नुसता कल्पनेतलाच नव्हे. तो प्रत्यक्ष आहे. शारीर आहे. म्हणून तर 'अंगी ओसंडला' असे शब्द कवीनं नकळत वापरले आहेत. हा आतला अंधार उजळण्याचा अनुभव, नेहमीच्या सर्वसामान्य अंधाराचा नव्हे असे म्हटले. त्यासाठी बोरकरांच्याच आणखी एका अभंगाची आठवण देता येईल.

दिवसांउजेडी, अंधार घे कवे
काजव्यांचे थवे, रोमरंध्री

दिवसाउजेडी कवेत घेणारा आणि रोमरंध्रांत काजव्यांचे थवे नाचविणारा हा अंधार रात्रीचा-साधासुधा नव्हे तो आतलाच आहे. खोल मनातला निर्मितिक्षम अंधार ! याच काळोखासाठी बोरकरांनी तमःस्तोत्र लिहिले. स्वतःच्या जन्मापूर्वी याच अंधाराचे अस्तित्व होते आणि याच अंधाराचे प्रकाशाशी नाते आहे, हे त्यांनी जाणले होते.

मानवी गर्भस्थितीतला अंधार, सृष्टीच्या गर्भावस्थेतील अंधार आणि कवितेच्या गर्भस्थितीतला अंधार एकरूप असल्याची जाणीव कवींच्या शब्दांत वेगवेगळ्या संदर्भात उतरून आली आहे. वा. रा. कांतांच्या एका कवितेत अंधाराचे वर्णन मानवी संभोगाभोवती घुटमळतानाच सृष्टीच्या जन्माभोवतीही घुटमळताना दिसते. नासदीय सूक्ताचा आधार घेत या कवितेचा आशय सम्पन्नपणे मानवी मैथुनाशी निगडित अंधारापासून सृष्टिजन्माच्या विराट कल्पनेशी जोडलेल्या अंधारापर्यंत विस्तारत जातो.

दोन बाहूंच्या, दोन देहांच्या
गच्च आलिंगनात घुसमटणारा,
गात्रागात्रांतून फुटू पहाणारा
ऊन ऊन श्वासात घामेजलेला अस्ताव्यस्त अंधार.

हा अंधार म्हणजे जणू 'दिवसरात्रीच्या मांड्यांतला, जीवनमरण शोषून घेणारा अंधार होतो. त्या अंधारात, अथांग अवकाशाच्या योनिकमलात सूर्य रेतकणांसारखा हलू लागतो. वर आकाश वाकलेले आणि खाली धरणी थरथरणारी.'

हा अंधार संभोगाच्या – पर्यायाने निर्मितीच्या– आसपासचा अंधार आहे. ह्याच अंधारातून जन्माला येतो मानवी जीव, प्रकाशदाता सूर्य किंवा तेजाची पुतळी कविताही !

सर्जनाचे पाणी

नासदीय सूक्ताने आणि त्या सूक्ताच्या प्रभावातून कांतांसारख्या कवीने द्यावापृथ्वीच्या संभोगाशी दाटलेला अंधार जसा पाहिला, तसे वैदिक आर्यांनी द्यावापृथ्वीच्या संभोगाशी जळही खेळताना पाहिले आहे. अथर्ववेदात कल्पना आहे की, 'समुद्रगामी नद्यांप्रमाणे सततप्रवाही उदक, द्यावापृथ्वीच्या हालचालीतून उत्पन्न झाले.'

हे जळ अर्थातच निर्मितिक्षम आहे. किंबहुना तेच सृष्टिकारण आहे. वेदांनी या उदकाला 'जगदुत्पत्तिकारक', 'सृष्टिगर्भधारक' आणि 'सृष्टिसंवर्धक' म्हटले आहे. त्यांनी त्याला 'हे मातृवत्सल उदकांनो !' असे संबोधले आहे आणि 'आम्हालाही प्रजोत्पादनक्षम बनवा' असे त्यांला विनवले आहे.

कवींची प्रतिभाही निर्मितिप्रक्रियेच्या संदर्भात उदकाचीच प्रतिमा वापरते आहे. खोल मनातले हे पाणी म्हणजे जणू डोह आहे.

पाहू जाता डोह तेथे फुटेना तरंग
बुडूनही खोल खोल सारेच अथांग

रामाणींच्या कवितेतल्या या ओळी आहेत. ज्या कवितेत, सांजवनातल्या काळोखाची हाक ऐकून पावलं चालू लागली होती, त्याच कवितेत पावलांना भेटलेला हा डोह आहे. पुन्हा नेणिवेचाच डोह, अंधारडोह ! डोहाची प्रतिमाच मुळी मनामध्ये खोलीचा आणि गूढ-

तेचा संदर्भ घेऊन येणारी आहे. या शब्दातला महाप्राण 'हा' सुद्धा ही खोल गूढगंभीरता गडद करतो असे वाटते,

गंगे गंगे जाह्नवी गे माझे पाय ओढून घे
तुझ्या खोल डोहामधली एक भूल मला दे

या ग्रेसच्या मागणीचे मग आश्चर्य वाटत नाही. गंगा देवनदी आहे. जगाच्या आदिअंतांना पोटात घेऊन ती वाहातच राहणार, अशी आपली श्रद्धा आहे. 'जोवर आकाशातून पुण्यपावन गंगा वाहते आहे, तोवर तू स्वजनांसह, मुलानातवंडांचे सुख भोगीत राहा' यासारख्या मंगलाष्टकातील आशीर्वचनामागे हाच विश्वास आहे. जन्ममृत्यूला स्पर्श करीत वाहणाऱ्या या सर्जक जळातल्या डोहाने पाय खेचले आणि आतल्या अथांगाची एक भूल पडली तर कदाचित स्पर्श करता येईल निर्मितीच्या अद्‌भुताला, आतली ती 'तमगर्भाची नगरी' कदाचित खुली होईल कवीसाठी. कारण तशी किमया कलावंताला नेहमीच साधत नाही.

थेट ओसरीला येते वेडे सागराचे पाणी
एका अंधारवेलीला माझी लागतात गाणी

असा काळोखपाण्यातून गाणी उमलण्याचा क्षण त्याच्या भाग्यात नेहमीच नसतो. पण कलावंताचा प्रयत्न मात्र सतत त्यासाठीच असतो. कारण श्रेष्ठ कविता नेहमीच जाणीव-नेणिवेचा मेळ घालत समग्र व्यक्तित्वाचा उच्चार करण्याचे सामर्थ्य असणारी आणि त्याच वेळी मानवी जीवनसत्यांना स्पर्श करणारी असते. अन् प्रत्येक कवीला अशा निर्मितीचा ध्यास असतो. कधी कळत, कधी नकळत.

'माणसाच्या आत्म्यासारखे खोल जगात दुसरे काही नाही' – जिब्रानने म्हटले आहे. या खोलातल्या पाण्याबद्दल डोहाचीच प्रतिमा विंदा करंदीकरांनी वापरली आहे.

गाणे कुठून येते जा पूस त्या क्षणाला
डोहात चंद्र माझ्या जेव्हा बुडून गेला

इथला डोह आहे रात्रीचा– अंधारात चमकणारा डोह. त्यात चंद्र बुडला आहे. चंद्र सौंदर्याचं प्रतीक, भावनांचं प्रतीक, मनाचं प्रतीक. जाणिवेचा चंद्र जेव्हा बुडी घेतो खोल नेणिवेच्या डोहात, तेव्हा तिथून वर येते गाणे. निर्मितीच्या त्याच क्षणाविषयी करंदीकरांना बोलायचे आहे, असे वाटते.

ग्रेसची नदी-प्रतिमा

'चंद्रमाधवीच्या प्रदेशात' निर्मितीविषयीची एक सुंदर कविता आहे. 'गाणे' हे कवितेचे नाव. तेव्हा कविता गाण्याविषयीची आहे. गाण्याच्या जन्मापूर्वीची मनाची अवस्था, सृजनाचे ओले दमटपण, संवेदनांचा तरल कोवळेपणा हे– सगळे प्रारंभीच्या कडव्यात भरून राहिले आहे.

घनांनी वाकलेला मी
फुलांनी झाकलेला मी–
जराशा मंद स्पर्शाने
मनाला कंप का सुटतो ?

कंप पावणाऱ्या या मनात अंधार थरथरतो आहे. अंधारात सळसळते आहे गार वनराई. तिथे वाहणारी एक नदीही आहे. शुभ्र फेसाळत्या धारांनी उसळी घेताना जणू तिचे हृदय फोडले आहे. आपल्याच निर्मितीने आपणच छिन्न होणारी ही नदी कुठली आहे ? आणि या नदी-अरण्याच्या परिसरात कुठले रूप भिजले आहे ? गाण्याचे ? की ही अंधाराची वनराई आणि नदी यांचेच भिजलेले रूप म्हणजे गाणे ?

कधीचे रूप भिजलेले
तमातिल गार वनराई
नदीच्या शुभ्र धारांनी
नदीचा ऊर का फुटतो ?

युगायुगांची गाणी या उरी फुटलेल्या नदीतून वाहात येतात. ही गाणी म्हणजे आदिकाळापासूनचे मानवजातीचे अनुभवच आहेत मनातून वाहणारे. त्यांना जाणिवेचे जग अजून दिसायचे आहे. नेणिवेतल्या या आंधळ्या अनुभवांना जाणिवेतली अर्थपूर्णता अजून प्राप्त व्हायची आहे.

ती अर्थपूर्णता त्यांना कवी देतो. तो खोल अंधारात वाकून बघतो आपल्या या युगसंचिताकडे आणि त्याची नवी चेतन संघटना करतो. त्याला कवितेत अर्थपूर्णता देतो. गाण्याचा शब्द फुटतो तो असा –

मनातुन वाहणारी ही
युगांची आंधळी गाणी
जरासे खोल बघताना
गळ्यातुन शब्द का फुटतो ?



देवाचिये दारी ....

वसंत केशव पाटील

पहाटे पहिल्या कोंबड्याला उठून आईनं दळण घातलेलं असे. उजव्या हाताला संथ झोले देत ती जात्याशी झोंबत असायची. सगळं छप्पर घरघरतेलं. भुई अशी थरथरतेली की सबंध वाकळंत मुंग्यांचं वारुळ फुटलं आहे, असं वाटायचं. अंगाखाली काही-तरी तुरतुरत असल्याचा सारखा भास होई.

अंगाचा मुटका करून मी वाकळेत गुरगुटून पडलेलो.

अंगातली चोळी भिजून चिंब झाल्यावर कधीतरी आईचं दळण सरायचं. भिजलेली चोळी अंगातनं काढून लुगड्याच्या पदरानं ती उशीरपतोर वारं घेत राहा-यची. पाठीच्या पन्हाळीत घामाचे लोट सुटलेले. तिच्या नाकाच्या शेंड्याला डाळिंबाचा दाणा लोंबकळतोय, असं काहीतरी मजेशीर दिसे. ती बराच वेळ धाम निरपत बसायची.

बाहेर अजून उजाडलेलं नसे.

काळोखाचे डोळे एकदम टक्क नि खोल. पहाटेच्या वाऱ्यात झिज्या सोडून तो घुमतोय, असे वाटायचे.

चुलीवर वायलाशेजारी चिमणीची मलूल वात उगीच आपली वळवळतेली. अंधार तिला अजिबात बधत नव्हता.

वाकळेतनं तसं सफय दिसायचं.

... देवाचीऽय दाऽऽरी हुबा क्शेनभऽरी
तेनी मुकती चाऽऽरी साधीयऽल्या ...

– कितीतरी वेळ वच्छीच्या आईचं सारखं तेच ते गाणं चाललेलं असे.

आमच्या आईच्या आधीपास्नं ती उठलेली असे. खाली भुईजवळ भिंतीतल्या देवळीमध्ये विठोबा-रखु-माईचा फोटो, शाळिग्राम, तांब्या-पितळेचे दोन-चार टाक, अष्टगंध-बुक्क्याच्या काची डब्या, गंध, चंदनी खोड, सहाण, उदकाडीचे पितळी घर. एक आरतीसंग्रह आणि पार फाटत तुटत आलेली दोन-तीन धार्मिक पुस्तकं. गंध-बुक्का लावून नि पूजेच्या वेळी पाणी शिंतडल्यानं कडंगलेली... रताळाच्या घाऱ्यांगत खरपूस दिसत होती. पानांचा तर भिजून भिजून एकच हेंडगा झालेला.

वच्छीच्या आईनं जन्मात कधी शाळेचा उंबरा बघितला नव्हता. कुणाचं ऐकूनऐकून ती देवाधर्माचं काहीबाही म्हणत बसायची.

लोक तिला गोदा माळकरीन म्हणत.

एकदा दुपारी वच्छीनं आपल्या माळवदात नेऊन आपली देवाची देवळी दाखवली होती. मी चटकन शाळिग्राम हातात घेतला; तर म्हणाली : एऽठेव.– ठेव. शिवू ने कशाला बाबाऽ. देव कारी असतोय... खोड करीऽऽल.

मी लगेचच हात झिजाडला. मग मी नि वच्छी दोघांनी तिथं भिंतीत लावलेल्या फुटक्या दर्पणात बघून अष्टगंधाची टिकली आपापल्या कपाळावर कोरून काढली होती. प्रसाद म्हणून आम्ही बत्तासेही मटकावले होते.

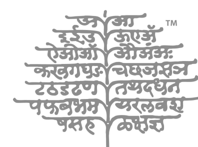
माळकरीन वारीस्नं आल्यावर काही दिवस आमची चंगळ असे. डाळे, मुरमुरे, भेंड-बत्तासे, साखरकांड्या हे नि ते वच्छी चोरून मला द्यायची.

दाजी धनगराच्या मेंढवाड्याच्या कुपाटीतनं निव-डुंगाची लालभडक बोंडं तिला काढून दिल्यापासनं माझ्यासाठी तिचा जीव सारखा खालीवर होत असे.

गोदा माळकरीन महिन्याची वारी करत होती. काखेला लुगड्याचा पिळा मारून सरळ सुटायची. जा-यायला तिच्याकडे येवढे पैसे कुठून असत, कळत नव्हतं. रानात तिचा पाच एकरांचा काळजागत काळा-ज्यार डाग होता. पण, घरात राबणारं कुणी नव्हतं.

गोदाकाकूनं नवरा मेल्यापासनं वारी धरलेली. कुठं तरी मन रमवायचं, म्हणून तिनं देवाचं पाय धरलं होतं... 'मान्साकिंदी हजार वाटचानं दगूड बरा' म्हणायची.

नवरा होता तेव्हा दोघं रातध्या राबत असायची. तिच्या दाल्ल्याचं भोळं गाणं बघून कुणीही त्याला





भुलवायचं. दरसाली, रामोशी ब्याऽला एक कणीस ठेवायचे नाहीत. कुण्या मायेनं सगळं पीक रातचंच खुडून नेत. दाद ना फिर्याद. नवरा—बायको गप चोळून घेत बसायची. तालुक्याला कळवूनही नफा नव्हता. धड अंगानं त्यांना गावात राहायचं होतं.

दाल्ला गेला, तशी गोदाकाकू देव देव करत बसलेली.

आई म्हणायची : आरं कशाचा देव न् धरम. दाल्ल्याला मातीत घालून लागलीय आपली थेरं करायला. हुता तवा बाईनं कवा पाण्याचा तांब्या उचलून दिला न्हाई हातात ...

चोळी एकदा चांगली पिळून झडझडून आईनं अंगात घातली.

" ... इट्ठाऽल इट्ठाऽल इट्ठाऽल
इट्ठाऽल इट्ठाऽलऽल
पांडुरंगा बाबा परमेसरा...
—आगं वच्छे, ऊठ की टवळे.
तुला आला मी तडाका चांगला, आजून पासल्ल्यास ती.
म्हौतूर लागल्यानं बी अशीच उत्तानी पडायचीस का ! ...
सासू चटनी भरंल. ऊठ की फोडावणे !
...जैऽ जैऽ राम किष्नऽहारी
जैऽ जैऽ राऽऽम किष्नऽहाऽरी...
इट्ठाऽल इट्ठाऽलऽट्ठाऽलऽट्ठाल. हाऽऽआऽऽईऽगं
हऽऽआगं उठतीस का टिंगाने ... "

देवाचं भजन आणि वच्छीला जागे करण्यासाठी मारलेल्या हळव्या आळीपाळीने कानावर येत.

माळकरनीला पाण्याच्या घोटाला शिवी हासडायची खोड होती. त्याशिवाय तिच्या तोंडाला गोडी नसायची.

आमचा अण्णा नेहमी म्हणायचा : काय बी म्हन आयें. माळकरीन बोलतीय काय बी खरं; पर तिचं मन साप हाय.

त्यावर आई एकदा खवळून म्हणालती : तुला काय म्हाइताय मुड्या. त्यो मल्लू पाटील वाट सरलीय म्हनून हिच्याकडनं पोट चोळून घ्यायला रोज येतूय, सांजंला.

सांजंला पोट चोळतेत व्हय ?

आन् अशी रोज वाट सरती व्हय मान्साची ?

सरली तरी ही गोदी काय मोट्टी डागदारीन पडली का काय ? मल्लू दुकानात तर आयता बसतोय; गल्ल्यावर नोटा फिमत नागूबावानी काय कुठं गोणी उचलाय जात न्हाई न् काय न्हाय. मग कशानं वाट सरतीय ? सोंगं हाईत सारी.

माळकरनीची सगळी गुणगुण पाटलाच्या बायकोच्या कानांवर पडली होती. तिला कधी लुगडं फेडून घेतेय, असं झालेलं. एकदा, तिनं भर माणसांत माळकरनीला सुतारनेटावर गाठली. पार फटफजिती करून टाकली. पालथी घालून कचाकचा तुडवली नि जाता जाता म्हणाली, " आता दुकानात नुसती दिसून बघ, खाली तांबडी चटनीच भरते. "

माळकरनीच्या तोंडातनं शब्द फुटत नव्हता.

आख्खी आळी तमाशा बघायला गोळा झाली होती. कुणी मधे आलं नाही. माळकरनीचं लुगडं फाटूनतुटून पार गुडघ्यावर आलेलं, तरी कुणी सोडवायला गेलं नाही.

पाटलीण वटवटत निघून गेल्यावर माळकरीन उजव्या हाताची फडी नाचवून एकलीच काहीबाही बोलत होती; पण त्यात दम नव्हता.

गंमत बघणारी पोरं फिसफिसत होती.

आमची आई नि आजी माळकरनीशी उगीच आटताहेत असं मला वाटायचं. रक्तचंदनाची बाहुली, मोठे लोहारी कुलूप, सहाण, शाळिग्राम, अंबाबाईचा टाक अशा नाना वस्तू माळकरनीनं पंढरीस्नं आणून आम्हाला दिलेल्या. ती आजीला लांबच्या नात्यानं भाची लागत होती, असं अण्णा एकदा म्हणालता. आजीला विचारलं तर तिनं हुडूत केलं

माळकरीन माझ्यासाठी न चुकता वारीस्नं येताना काळा गोफ आणायची. स्वतः येऊन कमरेला बांधायची नि म्हणायची : एऽ लंटू, संबाळ बरं का.

कधीतरी, गोफ बांधता बांधता नको तिथं ती माझ्या अंगाला हात लावून त्याचा खोटा खोटा घास तोंडाला नेऊन लावायची, – म्माँय.

मी गुदगुल्या झाल्यानं उसळून लांब पळायचो. ती पुन्हा खळीला आली तरी माझं ध्यान नसायचं.

प्रसाद घेऊन आल्यावर माळकरीन फतकल मारून बसायची. उठता उठायची नाही. सारखं हातातलं काम टाकून कोण बोलत बसणार तिच्यासंगं ! आई वैतागून जायची. ऊठ तरी कसं म्हणायचं. मेढक्याला पाठ देऊन पाय पसरलं, की गौर बसवल्यागत बाई एकदम गच्च. ऐका न ऐका. तिचं चऱ्हाट सुरू.

माळकरीन निघून गेल्यावर आई म्हणायची, "कायतरी नादाला पाद लावत बाई रुतूनच बसते. उठायचं नाव न्हाई. घरातली कामं सोडून मान्सानं हिच्याच गोष्टी कुठवर ऐकायच्या......

अळुवाई बुळुवाई करून घालवून द्यावं, तर देवाचा परसाद घेऊन येतीय."

तनपुऱ्याचा मठ, वासकराचा फड, गरुडखांब, हावळातली गर्दी, गोपाळपूर, विष्णुपद, ती काहीवाही बरंच सांगत असे. शेवटी, मी एकलाच तिच्या गोष्टी लक्ष देऊन ऐकतेला.

घरातली सगळी आपापल्या तंद्रीत लागलेली.

"बघितलंस;– ही अशी देवाचा कट्टाळा करतेत. आनि वर म्हनायचं, 'पाऊस पडत न्हाय–' त्यो कसा पडंल! येवडी मी वाल्या कुटून घेतिया तर हाय का ध्यान कुनाचं. कामात कामातच मुंडकी घालून बसल्याती... माझं गुऱ्हाळ ऐकू नगा, पन देवाचं तरी ऐकशीला का न्हाय." माळकरीन कुठला शेंडा कुठंही चिकटवत असायची.

तिची एकेक गोष्ट मोठी मजेदार असायची. जादूगारावाणी तिच्या हातातल्या माळेचे मणी अटकळीनं फिरतेले बघून तिच्याएकी मला अधिकच आदरभाव वाटायचा.

वच्छी वांडपणानं आम्हाला द्यायला आणलेल्या प्रसादाच्या ताटलीतनं हळूच एखादी साखरकांडी उचलून घेई. माळकरीन चिडून म्हणायची: आत्ता गं तुला रोगडा आला. पोटात काय आगबीग पडलीय का काय तुझ्या; गपाऽपा गिळतियास ते!... ह्याच घरात घालनाराय मी तुला.

–ह्या–ह्या घाटचासंगंच लगीन लावते तुझं!

माळकरीन मी नि वच्छी दोघांकडं बघून मऊसूत हसायची.

आम्ही खीऽक्क करून पळून जायचे.

दर चार-आठ दिवसांनी माळकरीन आम्हा दोघांना आपलं अंग रगडायला सांगत असे. तिच्या उशाला पांढरी काची डबी कायम पडलेली. त्यात पारा होता. मुंगीच्या अंड्यागत बारकीशी गोळी करून तोंडात टाकली, की ती लोध होऊन पडे. वच्छी डोक्याकडनं पाठीवरनं खाली; मी पायाकडनं वर अशी रगडायची वाटणी. माझा हात जसजसा वर वर जाईल, तशी माळकरीन म्हणायची, "लई ग्वाड वाटतंय बग. ये. आजून वर ये."

मधनंच काहीतरी निमित्त काढून ती वच्छीला बाहेर घालवून द्यायची.

बराच वेळ मी तिच्या मांड्या–पिंडऱ्या चेपत असायचा. बिलबिलीत केळागत कसंतरी वाटायचं. कसंही चेपलं–रेटलं तरी माळकरीन आपली डोळे मिटून थंडगार. हूं नाही न् चूं नाही. पाऱ्याची तार लागत होती की काय, कुणास ठाऊक.

वच्छी तोवर तिकडं अगदी नेमून दिल्यागत सडकेच्या वर कुणाच्या तरी मेंढवाड्यात घुसलेली. झाप हलकेच ढकलून अंग चोरून ती आत जायची. एखाद्या शेळीची कास पार चिटून पिळून तांब्या भरल्यावर ती उठायची... माळास्नं तांब्या घेऊन येताना कुणाला संशयदेखील येत नसे.

मायलेकींची रोज काहीतरी गटमट असे. एक उकरून घेतल्यागत, तर दुसरी पुरून घेतल्यागत करायची. कुणाच्या डोळ्यांवर येत नाही, तोवर त्या कुठूनही मोडून-खुडून आणत. जळणकाटूक, वाळवणातलं शेर-मापटं धान्य, गावंदरीचं माळवं, दारात पडलेलं भांडं, दिसेल तिथनं नि हाताला लागेल ते त्या गुंडाळून आणायच्या.

कधी काही मिळालं नाही; तर माळकरीन हात पसरून उसनं मागायला दारात दत्त आहे! माणूसही गळ्यातली माळ बघून भुलायचं. ... जाऊ द्या. देवाला दिलं म्हणून गप बसायचं.

× × ×

आश्विन महिना नुकता लागलेला.

एका आईतवारी भल्या पहाटे वच्छी नि माळकरीन ओढ्यावर अंघोळीला म्हणून गेलेल्या. माणसांची वर्दळ नव्हती तोवर कसंबसं अंग धुवून त्या तात्यासाबच्या मळीत घुसल्या.

चांगली पाटीभर वांगी त्यांनी तोडली. खळंभर रानाचा पार मुडापा करून ठेवला.

पाटी शिगोशीग भरली.

मग, मायलेकी हळूच उठल्या. काळोख होताच.

तात्यासाब पण वेना तांब्या पुढं ठेवून पिकात दडून बसलेला. त्याला सगळं दिसलेलं. किती तोडताहेत तरी किती, बघू, म्हणून गप गप होता.

लेक म्होरं नि आई मागं. दोघी पिकातनं रस्त्याला आल्या. लगालगा चालू लागल्या. तात्यासाब दबकत

अनुक्रमणिका

दबकत मागावर होता. मागलापुढला विचार न करता त्यानं सरळ बोंब ठोकली.

" काय झालं ! काय झालं ! "

सगळा वडारवाडा, नि माडगळचाची, उदकुकण्याची माणसं डोळं चोळत पळत आली. नंदीवाल्यांच्या पालातली कुतरी जीव तोडून कालवायोट करतेली.

तोंडाला तोंड दिसायला लागलेलं.

काही लोक हातात तांब्या घेऊन डुलत डुलत येत होते. राजेशीरपणे.

माळकरीन दोन्ही हातांनी ऊर बडवत ओरडतेली : काय आलंय हे माझ्या नशीबाला. माळंची शप्पत घेते मी; चोरटी न्हाई. ह्येनीच सांगिटलंवतं माळवं तोडायला. बुधगावच्या बाजारापातूर वझं न्यायचा रोजगारबी ठरविलाय.

...ह्या हातांनी देवा परमेसरा जर चोरी केली असंल, तर किडं पडून मरीन ! काय येळ आलीय. खऱ्याची दुनव्या न्हाई ही. कामधंदा करून पोटाला खायचीबी चोरी झाली...

सकाळीसकाळी, रामपाऱ्यात तात्यासाबला जोड्यानं ह्राणावं, तसं झालं. गडी काळाठिक्कर पडला. सडकंवर खाली ठेवलेली वांग्याची पाटी त्यानं झक मारत उचलून माळकरनीच्या डोक्यावर दिली. तो मनात चरफडत राहिला... आयलाऽ माळकरीन का धोळकरीन ? बाई म्हनायची का स्वांग. लगेच हिकडचा थुका तिकडं केला...

मल्लू पाटील आपल्या दुकानातलं बरंच सामान बायकोला चोरून बिनबोभाट पोचतं करायचा. ती बोल बोल म्हणता साऱ्याची वाट लावत असे. बाईच्या हातात कातरी होती जे येईल ते हडप. तिला काही धारबोळ नव्हता.

शेवटी शेवटी, मल्लू पाटील दुकानात मोकळी डबडी वाजवत बसलेला.

कधी कधी भर दुपारी उन्हाच्या रखात माळकरीन चूल पेटवायची. चांगलंचुंगलं करून खायला ती सोकलेली. एकलीच सारं गिळून गप करायची. वच्छीला एक नखही दिसायचं नाही... ते वेडं कुठंतरी कुपाकडेला काखेत बुट्टी मारून जळणकाटूक गोळा करत असायचं.

आई म्हणूनही माळकरनीला कसला अळावळा नव्हता.

दरसाली, श्रावणात तिच्याकडे सत्यनारायण असे. त्या वेळी पाटलाचं दुकान मध्यानरातीपतोर उघडं. माळकरीन सारखा ठणका लावायची, " ह्येच न्हाय न् ते न्हाय... "

सारी आळी गडद निजल्यावर पिशव्या भ-भरून दुकानाकडनं घराकडं अंधारात मायलेकीच्या घुटुकपाजण्या चाललेल्या. बाईच्या अंकित गेलेला पाटील दुकानाची एक फळी उघडी ठेवून बसलेला... ही बाई एकदिशी मला गिळंल न् मग गप बसंल. आयलाऽ हाव का काय. दुकान पुसून दिलं तरी हिचा आत्मा थंड न्हाय. ...

बारं आहे, तोवर माळकरीन उफणून घेत होती.

पाटील पुढं हार्डिसनं मेला. माळकरीन उघडी पडली. कुणाचं गठोळं काही जन्माला पुरतंय ? बाईच्या तोंडात राळं वाळल्यागत झालं होतं. सगळ्यांनी तिला हुडूत केलं.

अण्णा तर म्हणालता : एक डाव चिकटली की ही बाई आत शिरलीच. जळू बरी. कोण कशाला हुवं करंल दारात !

× × ×

गुदस्तापासनं माळकरनीच्या तोंडावर पुन्हा टकळाई आलेली.

पहिल्यागत ती मुसळानं टिऱ्या वाजवत हिंडत होती. आळीतल्यांना कोडं झालेलं. सगळी म्हणत, " – आनि कुठलं घर शिरलीय, कळत न्हाय."

बरेच दिवस माणसं तिच्याकडं संशयानं बघत होती.

ती खाऊनपिऊन टुमटुमीत दिसतेली. दोनतीन महिने ती पंढरपुराकडंच होती. पायात नव्या हलक्याफूल चपला, कानात सोन्याचं पाणी दिलेल्या कुड्या; नथनी, बरंच नवं नवं तिच्याकडं दिसत होतं.

अलीकडं ती छापील पातळं नेसायला लागलेली. आई म्हणाली, " खुट्टा उपटलेल्या ढोराला कोन इचारनार हाय ? "

वच्छीनं सगळं सांगितलं. ती म्हणाली : हेऽ तिकडं लै लांब गागनापुरला गेलतो आमी. डोंगराडोंगरातनंच सारा रस्ता हाय. सफ्फय असं न्हाईच कुठं. सगळं चढ न् उतार.

बघंल तकडं बोडकं माळ.

येक मोट्टा शिरिमंत बावा हुता आमच्या संगट. तेच्याच गावची दिंडी हुती. मायंदाळ मानूस हुतं. पर्तेक गावात गेलं, की तिथली मान्सं म्होरनं पाणी बिवून

यायची. आमच्या पायावर वतून आमचं दरशन घ्यायची.

आरंऽ तुज्या आज्जीगत बाया माज्या पोरगीच्या पाया पडायच्या. भारी गंमत वाटायची. खिरापतीला चारी चीज असायचं. काय बी खावावं...

– सांगता सांगता वच्छी रंगून गेलेली. इकडं तिकडं बघितलं नि पुन्हा कानात सांगावं, तसं म्हणाली: आरं ह्येऽ ढबाल्या ढबाल्या बाया नाचायच्या काय. उड्या काय मारायच्या. बारक्या पोरीवानी फुगडी काय खेळायच्या. हासून हासून माजं पोट फुटायचं.

आई नि त्यो बावा रातच्याला ना-नाचून कीर्तन सांगायची. आईवर त्येचा भारी जीव. गळा तर लईच गोंड हुता त्येचा. मानूस नुसतं भुलून जायाचं....

सुंदर ते ध्यान हुबा इटेवरी...

– त्याच्या पायांवर लोकांची मुरकंड पडत हुती. आम्हा मायलेकीला कंदी 'मागं सर' म्हंडला न्हाई. मलाच गमंना झालं. मी ह्येऽ भोंगा पसरला, "गावाकडं च्छऽल–चल." तिकटी काढून त्येनंच मिरजंच्या गाडीत बसवून दिलं.

म्होरच्या वारीला आमी आदूगर त्यंच्या गावाला जानार. तिथनं दिंडी निघायचीय...

वच्छीचा चेहरा लखलखत होता.

तिला आगगाडीत बसायला मिळणार होतं. माझ्या तोंडाला चळकन पाणी सुटलेलं.

ती हरकून टुम्म झाली होती.

"जाते आता—" ती तरंगत निघून गेली.

मी वच्छी म्हणाली, ते सगळं आईला सांगितलं. ती म्हणाली—, "येड्याऽ माळकरनीनं तिकडं आता नगा 'बावा' ठेवलाय. कळलं ?"

"तू मटी येक श्यानी हाईस बग. बावा काय न् बाय काय. पोराच्या जातीला काय कळतंय ग —" आजी आईला डोळ्यांनी दाबत होती.

शिरपाप्पा, बळी पवार, नि गणपतराव काका अशा दोन-चार लोकांना गावात 'बुवा' म्हणत. सुताराचा हरिअप्पा म्हणायचा : कसले बुवा ; गंजाडी त्येच्याऽ-यला ! सदा आपल्याच तारंत.

बुवा काय नि बावा काय, मला काहीच कळत नव्हतं. कुणाला विचारलं नि त्यानं कान धरला तर;— मी गप होतो.

बुवा ठेवला न् कुठं ठेवला ? सगळं मुठीत धरून मी मुकाट. शेवटी, मन घट्ट करून मी वच्छीच्या आईलाच विचारलं.

ती थंडपणे म्हणाली : व्हय बाबा. काय करतूस. ह्या पोटात काय काटं भरायचं ? देवानं ही पॉट येक मागं लावलंय की. गावात काय, ज्यो त्यो आपल्याच तारंत.

...दादाअप्पा बरा भेटला. माउलीचा ल्योक कोन-तरी असतोयच की. त्यो तिकडं देगलुरात ऱ्हातो. ल्योक-सुना कुन्नी इचारत न्हाई, म्हनून आलता बापडा देवाच्या पायापशी ; 'अशानं असं हुतंय काय करावं ?'

आपली वळख झाली. कैकाड्याच्या मठात उतर-लावता. मी बी धाऽवर्सापास्नं तिथंच ऱ्हाती...

माळकरीन पोथी वाचल्यागत बोलत होती. पण, येवढं गुन्हाळ सांगितलं, तरी 'बावा' अजून झाडाच्या शेंड्यावरच होता. खाली उतरायला तयार नव्हता... माळकरीन बोलतीय अन् मी ऐकतोय.

कधीतरी आजीला हे कळलं. ती हसत हसत म्हणाली : मुड्द्या, तिला इचारायला गेलायस; – काय लाजआबरू ? लंगुटी बरी घेटली न्हाय फेडून तुजी. बाई कसलीय ती मिरचीवानी. लगेच नाकाला मुंगळा डसतो तिच्या.

– हां. तू जावई पडलास; म्हनून बोल्ली नसंल.

× × ×

गोदा माळकरनीकडं चेटूक आहे, अशी गावभर आवई होती. ह्यावर आजीचा विश्वास नव्हता. ती म्हणायची : बोलनाराची तोंडं कोन धरनार ! गोदी त्यातली न्हवं. हां, आता मोडून तोडून कुनाचं काय बी आणंल. चोरटी हाय. पर ह्ये चेटकाबिटकाचं तिच्या बापजल्मी जमायचं न्हाई.

जगाला काय, कानफाटचा नाव पडलं की कुनी कायपन म्हनावं. एकदा खरजुलं कुतरं म्हनायचं आन् मागनं धोंडं घालत सुटायचं. कोन इचारनार ?

आताशा माळकरीन गचकूलच्या गचकूल दिसतेली.

"फुटतीय का काय फुग्यागत !" बायका तिच्या-कडं बघून बोलत होत्या.

एकदा, वारीला जाऊन आल्यावर ती एकदम मलूल नि पिवळीफटक पडलेली. तोंडावर पहिली रया नव्हती. किरवांजल्यागत दिसत होती.

जवळजवळ महिनाभर माणसं कुजबुजत होती : तिकडंच पोटचं पाडून आली म्हणं.

वच्छीही पहिली राहिली नव्हती. नुसती बघायची. बोलायची नाही. बोलली तर सारं तुटक तुटक. हाय-स्कूलला जायला लागल्यापास्नं मी वच्छीच्या घराकडं

फारसा फिरकत नव्हतो. चार मैल चालून पायाच्या खुंट्या ढिल्या होत.

अलीकडं वच्छी कुठं कुठं बारीकसारीक कामधंद्याला जात होती. तिला भर रोजगार कुणी देत नव्हतं. पण माळकरनीला तेवढंच वटकण.

दारात गुलमेंडीच्या कट्ट्यावर बापुन्या भोंगा पसरून रडत होता. आईनं चांगला फोकळलेला दिसत होता. विचारलं तर काही बोलत नव्हता.

माळकरीन बापुन्याची समजूत घालतेली. तरी त्याचा भोंगा सुरू.

" मरू दे भाडचाला ! " आजी ओरडली, " ह्ये माझं पोर येवडं झालं, पर असली बुध न्हवती आली त्येला. आन् ह्ये कारटं आत्ता भुईतनं वर आलं न्हाई, तंवर लागलंय गुण उधळायला. "

आजी कधी नव्हे येवढी खवळलेली.

बापुन्याची दोस्तमंडळी भिजलेल्या मांजरागत कुठं कुठं दडून गंमत बघत होती. मी गज्याच्या बोळात गेलो नि पारूबाईच्या बज्याचं बकोट धरून विचारलं. तो राघूगत बोलायला लागला. त्यानं सगळं सांगितलं.

पोरापोरांनी मिळून माळकरनीची थट्टा केली होती.

दुपारी ती सोप्यात निजलेली. अंगणात पोरं कळवण करत होती. ह्यात काय झोप लागतेय ! ती उठली नि बाहेर येऊन काहीबाही बडबडली. पुन्हा जाऊन भुईला कलंडली. पोरांचा कालवा चालूच.

झोप लागत नाही म्हणून तिनं आत देवळीम्होरं बसून भजन सुरू केलं: इट्ठाऽल. इट्ठाऽल. इट्ठाऽल.

बापुन्या पोरं घेऊन पडवीत मधल्या उंबऱ्याशेजारी उभा. पोरं एकमेकांच्या खांद्यावर चढून आत बघत होती. माळकरीन रंगात आली होती : इट्ठाऽलट्ठाऽलट्ठाऽ लट्ठाऽल...

बापुन्या एकदम अंगात आल्यागत नाचायला लागला. पोरंही त्याच्याभवती फेर धरून नाचत होती. पडवी दणाणून गेली ... इट्ठालइट्ठाल-इट्ठाल... लुगडं फिट्टाल फिट्टाल फिट्टाल. बोलाऽपुंडलीऽक वरदे हाऽऽरी। इट्ठाऽल... दत्त ! ह्यॅ ह्यॅ ह्यॅ ह्यॅ ह्यॅ हॉहॉहॉऽऑऽऽ.

— पोरांनी एकच गजर लावलेला.

फटाक्याची वात पेटवून पळून जावं, तशी पोरं कुठल्या कुठं पांगली. माळकरीन ठो ठो करून बोंबलली: आरं मुड्द्यानू. घातलं मी तुमास्नी मातीत !

आईनं बापुन्याचं गचोट धरून त्याला मांजराच्या पिलागत फिरवलं. वरनं नि फुकणीनं हाणलंच हाणलं. 'तुझा जीवच घेते.' म्हणाली आणि शेवटी तिचं तिलाच गहिवरून आलं— मुड्द्या, न्हावू दे की मला धड गांडीनं...

संध्याकाळपतोर बापुन्या कट्ट्यावर बसून मुसमुसत होता. रात्री, मी जेवताना त्याला विचारलं, " कुनीरं शिकीवलं तुमाला ? "

" दाजिमामाच्या शंक्ऱ्यानं. "

" अन् तू कशाला ऐकलंस त्याचं ? "

" पोळी खाल्ल्यावर टाळी नगो वाजवायला. त्या भाड्यानं बारक्या पोरास्नी शेरभर खजूर वाटली. मग आयतीच पोरं त्यो म्हनंल तसं वाकली. " आई मधेच बोलली.

" पण त्याला काय नडलवतं असं करायचं ? " मी म्हणालो.

" वच्छीनं चांगला मरगुबाईच्या देवळावर झेंडा लावल्यावर त्यो बरा गप बसंल ! " आई वैतागलेली.

मी गप झालो. वच्छी आणि शंक्ऱ्याची भानगड मला माहीत होती. वाईट वाटलं ते बापुन्याचं.

मी काहीही विचारलं तरी माळकरीन गप असायची. मागे, मी 'बावा म्हंजे काय ?'... 'तो कुठं ठेततात नि का ?' असं विचारूनसुद्धा ती चिडली नव्हती. बापुन्यालामतोर आईनं हिरवापिवळा होईतो बदाबदा बडडलेलं.

एकदा, आईच म्हणालती : भाळली तर माळकरीन कुनाला बी भाळती. आन् एकदा का काळ हून मागं लागली की लागली. तिचं काही खरं न्हाई. तात्यासाबासारख्याचं वांग्यानं नाक ठेचलं न्हाई ? ...

माळकरनीची एक एक तऱ्हा होती. आता अशी तर पुन्हा तशी. कधी कधी तिच्या अंगात येई.

× × ×

अलीकडं ती मोकळ्या कणगीगत दिसत होती.

तिच्या पायाच्या अंगठ्याला कसलीशी जखम झालेली. तिथं नेहमी चिंधी बांधलेली दिसायची. उजव्या हातातही मुंग्या येताहेत म्हणत होती. एकली घरात पडून असे. फार तर, सोप्यातनं माळवदात नि माळवदातनं सोप्यात.

कुणाला तोंडही दाखवू नये, असं तिला वाटतेलं.

वच्छीदेखील आईला ठेसलत होती. तिचं काही ऐकत नव्हती. उलट तोंडाला तोंड देत असे. अगदी नरड्याला आल्यावर माळकरीन लू लू लरुन तोंडावर हाणून घ्यायची ... कुणीतरी वच्छीला दबवलं, तर ती तेवढ्यापुरती गप. एरवी, ती आळीतनं कचकड्याच्या बाहुलीवाणी मुरकत असायची. तिचं अंग सारखं लवलवतेलं.

माळकरीन लेकीचं नटरंगी काकळ झाली होती. तिला काही सोसेना झालेलं. ती तोंडावर हाणून घेत असल्यानं माणूसही तिच्याशी बोलताना दबकायचं.

× × ×

वच्छी लग्न होऊन गेली होती.

नोकरीच्या निमित्तानं मीही गावापासनं तुटलेलो. पहिल्यासारखं गावाकडं जाणं-येणं घडत नव्हतं.

परवा, आईला बरं नाही म्हणून गावी घेलेलो. सकाळी, मिश्री हातात घेऊन दारात उभा होतो ... माळकरनीच्या घरापुढं पांढरीच्या ढिगाऱ्यावर धोतरा वेह्या तराहुन उगवलेला. अंगण घराची कळा सांगत होतं. पडवीची भिंत बाहेरच्या बाजूनं सुटून कलली होती ...

आजी आमच्या उकिरड्याला लागून शेणी थापत होती.

माळकरनीच्या दाराला कुलूप बघून मी तिला म्हटलं, "सध्या कुठं असतेय माळमरीन ?"

"आजपातूर तरी वच्छीकडंच हुती."

"मग, आता कुठाय ?"

"कुठाय कुठली. — कवाच वर गेली. सोनं झालं तिचं." आजीचे डोळे भरुन आलेले. ती म्हणाली, "तिला वच्छीनं लाख सांगितलं, 'आयेऽ पह्यल्यागत तुला आता निवत न्हाई. नगोगो जावू तू वारीला.' ती आलीय व्हय ऐकायला ! ध्याईला लागलेलं वळान सुटायचं न्हाई. गेली; ती तिकडंच पावसात भिजली का काय झालं, देवालाच ठोलं. झोपल्या जाग्याला परान गेला. लेकजावयानं मढं ताब्यात घेटलं. तिथंच चंद्रभागेला आगीन बी दिवून टाकली. झालं ...

— आपुन मेलं न् जग बुडालं. हाय तंवर हाय बाबा सगळं. मेलं की गेलं. माझं माझं म्हनायचं आन् तिथंच टाकून जायाचं. शेर भरल्यावर काय्य उशीर न्हाई..."

आता, आजीचंही वय झालेलं. हात लटलट कापत होते. माळकरनीच्या आठवणीनं तिला गहिवरुन आलं होतं. कितीतरी वेळ तिचे ओठ तेवढं हालतेले.

माळकरनीच्या दारात धोतऱ्याची पिवळी-पांढरी फुलं डुलत होती— बिनपाण्याची. वरून विस्तव पडत होता.

आता, ही कुणाची वाट बघताहेत ? पूजेसाठी ह्यांना कुणी तोडणार नाही. माळकरीन असती तर पडवीला बसून ह्यांच्याशी बोलली असती.

फुलं अगदीच परदेशी नि पोरकी वाटतेली. वाटलं, आतल्या देवळीमधे माळकरनीचे देव अजुनही असणार. पण, तिथंवर ह्या फुलांना कोण जाऊ देणार?

... ही बापडी अशीच झुरत राहाणार. मनातल्या मनात. ऊनवाऱ्याशी बोलत राहाणार ...

देवाचीये द्वारी उभा क्षणभरी
तेणे मुक्ती चारी साधियेल्या...

माळकरनीच्या दाराला तर कुलूप; अगदी घुमून गच्च. वाटलं, फुलांचं गाणं आतल्या देवळीमधे देवांपर्यंत कधीच नाही ऐकू जाणार...

हळूहळू ऊन चढत चाललेलं. फुलं आता सुकतील, कोमेजतील. पाकळी पाकळी वाळून पडेल आणि वाळली की गळून मातीत मिसळून जाईल. एका लांबच्या वारीला... माळकरीन तर आधीच तिकडं गेलीय.

○ ○ ○

‘ पृथ्वी : एक प्रार्थना ’
– एक अनुवादित कविता

मूळ कवी : शिरीष ढोबळे

अनुवादक : अशोक रा. केळकर

[कवीचं म्हणणं आहे की, खालचा मजकूर दोन तऱ्हांनी वाचावा. एक म्हणजे डावीकडली एक आणि उजवीकडली एक अशा दोन स्वतंत्र कविता म्हणून तो वाचता येईल. दुसरी तऱ्हा म्हणजे एकत्रपणे–प्रथम डावीकडला पहिला छेदक, मग उजवीकडला पहिला, पुन्हा डावीकडला दुसरा, मग उजवीकडला दुसरा, पुन्हा डावीकडला तिसरा, शेवटी उजवीकडला तिसरा आणि चवथा अशी एक सलग कविता म्हणून.]

कुणी स्वप्नात पाहिला–
एक दिशाहीन
अंतहीन
निर्जन विस्तार

अंतरिक्षाच्या अंतहीन
अरण्यात
वसलेलं आहे एक विशाल
मंदिर
अंधार बुडलेला आहे ज्याचा
उंबरठा
रिता आहे गाभारा
ना तिथं आहे शिल्प
ना कोणती मूर्ति आहे

आणि असं वाटलं त्याला–
की आपण तर कुठेच नाही आहोत
घामानं डबडबलेले
कापणारे आपले हात
प्रार्थनेसाठी उचलले

पृथ्वी कुठे आहे
कुठे आहे पृथ्वी
साऱ्या सृष्टीची
नायिका
देवी
कुठे आहे पृथ्वी ?
कुठे आहे पृथ्वी ?

अनुक्रमणिका

कितीतरी लढाया खेळल्या
किती वर्षं
पहाडांवर
मैदानांतून
आपली सारी शक्ति गमावून
जिथं त्यानं आपला लडबडलेला देह टाकला
तिथं होती त्याची
स्वप्नभूमि

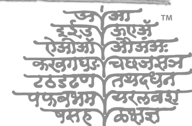
एका एकाकी
कोपऱ्यामध्ये
पृथ्वीनं मांडला होता
आपला संसार
देवतांनी
उत्साहानं बघितलं होतं
तिच्याकडे
अलंकार चढवले होते
सूर्यचंद्र नद्या दिल्या होत्या तिला

– अजूनही
रिता आहे तो गाभारा
ना तिथं आहे शिल्प
ना कोणती मूर्ति आहे

(मूळ हिंदीवरून अनुमतिपूर्वक अनुवाद : ‘पृथ्वी : एक प्रार्थना’, **पूर्वग्रह** (भोपाल) १२ : ६, जुलाइ–अगस्त १९८६, पृ. ३२. – अनुवादक)



अनुक्रमणिका





पेशवाईतील मनोरंजन

सुरेश र. देशपांडे

स्वातंत्र्यपूर्वकाळात विशेषतः पेशवाईत (इ. स. १७०७–१८१८) राजेमहाराज, सरदार–इनामदार, जहागीरदार, श्रीमान, सावकार हे नागरिकांच्या मनोरंजनासाठी विविध योजना व कार्यक्रम आखून ते कार्यान्वित करीत असत. मनोरंजनाचे पूर्वापार चालत आलेले प्रकारच विशेषतः मृगया, अश्वक्रीडा, मल्लविद्या, लगोर, गोंधळ, गंजीफा, कथा-कीर्तन, ललित, पोवाडे, लावण्या इत्यादी विविध रंजनप्रकार प्रचलित होते. लोकही सार्वजनिक मनोरंजनाप्रीत्यर्थ आपले धन वेचणे हे पुण्यकर्म मानीत. गणेशोत्सव, दसरा, दिवाळी, रंगपंचमी आदी सणांच्या निमित्ताने आणि जेव्हा गावोगावी यात्रा भरे, तेव्हा त्यात दशावतारी व बहुरूपी सोंगे, डोंबाऱ्याच्या कसरती, गारुड्याचे खेळ, लावण्या, पोवाडे, कुस्त्यांचे फड, संगीत, नृत्य आदी कार्यक्रम मोठ्या प्रमाणावर होत आणि त्यांना प्रेक्षकही मोठ्या संख्येने दाद देत. यांतील बहुतेक रंजनप्रकारांना छत्रपती व पेशवे आणि त्यांचे सरदार यांचा उदार आश्रय होता. राजदरबारात नृत्य, संगीत, पखवाजवादन इत्यादी गोष्टी कलावंतिणी व नायकिणी सादर करीत. त्याबद्दल त्यांना बिदागी वा बक्षीस मिळे. काही कलाकारांना वर्षासने असत तर काही सरकारी सेवेत कायमचे नोकर असत. प्रस्तुत लेखात ऐतिहासिक साधनांतील विशेषतः पेशवे-दप्तर, बखरी, सनदा, पत्रे– यांतील संबंधित मजकूर उद्धृत करून तत्कालीन मनोरंजन प्रकारांचा धावता आढावा घेण्याचा प्रयत्न केला आहे. त्यातून अठराव्या शतकातील सामाजिक, राजकीय, धार्मिक तसेच आर्थिक परिस्थितीचे दर्शन घडते.

शिकार आणि मल्लविद्या हे राजेलोक आणि जहागीरदारांचे दोन आवडते छंद! शाहू छत्रपती हे औरंगजेब बादशाहाच्या नजरकैदेत सुमारे सतरा वर्षे होते. त्यामुळे त्यांच्यावर त्या वेळी मोगली विलासी संस्कार झाले. नृत्य, संगीत यांबरोबर त्यांना शिकार व मल्लविद्या यांचा शौक जडला. छत्रपतींच्या गादीवर विराजमान झाल्यानंतर त्यांना साताऱ्यात एकसारखे राहून करमेनासे झाले, म्हणजे ते आसपासच्या जंगलात राणीला घेऊन लवाजम्यासह शिकारीला जात. अनेक वेळा त्यांच्याबरोबर पेशवे घराण्यातील मातब्बर व्यक्ती राजकारणाची बोलणी करण्यासाठी असे. त्यांची ही शिकार-स्वारी महिना-दीड महिना चाले आणि त्यांची विश्रांतीची खास स्थळे ठरलेली असत. पुढे मुलुखगिरीमुळे पेशव्यांना शिकारीसाठी फारशी फुरसत मिळाली नाही; मात्र उत्तर पेशवाईत राज्याला स्थैर्य प्राप्त झाल्यानंतर सवाई माधवरावांनी हा शौक केला. एवढेच नव्हे तर त्यांनी पुण्याला उत्तमपैकी पशुसंग्रह करून स्वतःची करमणूक तर करून घेतलीच पण त्याचे वेड तत्कालीन ब्रिटिश रेसीडन्सीमधील अनेक इंग्रजी पाहुण्यांनाही जडल्याचे दिसते. सवाई माधवरावांच्या बहुविध छंदाविषयी पेशव्यांच्या बखरीत मनोरंजक माहिती मिळते. बखरकार लिहितात, "सवाई माधवराव जसजसे मोठे होत गेले, तसतसे त्यांच्यात अनेक प्रकारचे खेळ खेळण्याची उमेद उत्पन्न झाली. नाना फडणवीसांनी तीही आनंदाने पुरविली. श्रीमंत रावसाहेब नऊ वर्षांचे झाले, तेव्हा त्यांच्या मनात आले की, नाना तऱ्हेचे खेळ खेळावे, शिकारखाने बाळगावेत. हा मजकूर जवळच्या मंडळींनी ऐकून नानांच्या कानावर घातला, त्याजबरोबर नानांनी तऱ्हेतऱ्हेची श्वापदे व पक्षी मिळविले. सातआठ बंगाली बोलणाऱ्या, मैना तसेच बोलणारे पोपट यांचे पिंजरे मिळविले, तसेच चंडोल पक्षांचे सात-आठ पिंजरे आणविले. तशीच बदके, पाणकोंबडी, मोरांच्या जोड्या दहा-पाच आणून ठेवल्या. तशीच हरिणे, शे-दोनशे काळवीटसुद्धा वाड्यात आणून ठेवले. चित्ते दोन-चार आणून बांधले. पाच-सातशे ससे काळे-पिवळे, अबलक असे काही प्राणी पर्वतीच्या वाटेवर बागेत तळ्याच्या काठी खोली बांधून तीत ठेवले. तसेच दहा-वीस वाघ पर्वतीवर मोठा सोपा बांधून



अनुक्रमणिका



त्यामध्ये साखळदंडाने बांधून ठेवले. गेंडे हिंदुस्थानातून महादजी शिंदे यांनी पाठविले. दहा-वीस जोडया एक्कयाच्या ठेवल्या. त्यांवर माणसे चाकर ठेवली." सवाई माधवरावांनी जणू हे अभयारण्यच पर्वतीच्या जंगली भागात त्या वेळी निर्माण केले. ते चित्ते स्वारी-मधून चालवून शिकार करीत असत आणि हा स्वारीचा पाठ आठ-पंधरा दिवसांनी नित्यनियमाने चाले. शिकारीच्या स्वारीत त्यांच्याबरोबर एक-दोन मान्यवर सरदारमंडळी असत. १७९२ मधील एका शिकार-स्वारीत त्यांच्याबरोबर महादजी शिंदे असल्याचा उल्लेख असून या शिकारीत पकडलेले हरिण महादजी याने मागितले, तेव्हा ते कापून शिंदे खातील म्हणून माधवरावांनी नकार दिला.

या प्राणिसंग्रहाविषयी त्या वेळी ब्रिटिश रेसिडेन्सीत कुतूहल होते. तेथील एक अधिकारी मेजर प्राईस याने १७९१ मध्ये हा संग्रह पाहिला. तो म्हणतो, "माझ्या पुण्याच्या मुक्कामात माझ्या चिरंतन स्मरणात राहणारी एक गोष्ट म्हणजे पेशव्यांचा प्राणिसंग्रह. श्रीमंतांच्या निमंत्रणावरून संगम रेसिडेन्सीमधील काही सहकारी घेऊन मी पर्वतीच्या पायथ्यापाशी दुपारी पोहोचलो. तेथील सिंह आणि गेंडा यांनी माझे विशेष लक्ष वेधून घेतले. याशिवाय या पशुसंग्रहात अनेक प्रकारची हरिणे, काळविटे आणि अन्य प्राणी होते." सर चार्लस मॅलेट हा पेशवे दरबारातील इंग्रज वकील. त्यानेही पेशव्यांच्या निमंत्रणावरून १७९२ मध्ये या प्राणिसंग्रहाला एकदा दुपारी भेट दिली. त्याने त्या वेळचा प्रसंग आपल्या रोजनिशीत नोंदविला आहे. त्यात अशी नोंद आहे, "रमण्यात आम्ही दुपारी पोहोचलो. तिथे भव्य शामियाना उभारला होता. तेथे जाऊन आम्ही भारतीय बैठकीवर बसलो. नंतर पेशव्यांचे आगमन झाले. त्या वेळी चार सुरेख व अंगाने भरलेली गोंडस काळविटे शाही थाटात शामियान्यात हळु-वार आली. त्यांच्यामागे घोडेस्वारांचे अर्धवर्तूळ पथक संरक्षणार्थ कडयासारखे केले होते आणि प्रत्येक घोडेस्वाराच्या हातात लाल रुमाल बांधलेली लांब काठी होती. शामियान्यात ताशे, वाजंत्री, चौघडे, नौबती इत्यादी वाद्ये वाजत होती. पेशव्यांच्या बैठकी-समोर दोन झोपाळे बांधले होते. पेशव्यांचा प्रवेश झाल्याबरोबर वाद्यांचा कर्कश आवाज थांबविण्यात आला आणि सनई व तबला ही सौम्य वाद्ये सुरू झाली. त्यांच्या सुरात प्रत्येकी एक काळवीट तेथील झोपाळचावर बसले आणि उरलेल्यांपैकी एक आमच्या समोरच पाय दुमडून ऐटीत बसले; मात्र एक जे बुजरे मागे रेंगाळत होते, तेही नंतर पुढे येऊन त्याच पद्धतीने गवताची काडी चघळत बसले. त्यानंतर नृत्यांगनांचा एक संच आत आला आणि त्यांनी मंजूळ सुरांच्या तालावर काळविटांसमोर नृत्य सादर केले. त्या वेळी झोपाळचावरील काळविटांना झोके देण्यात आले. ते चारही प्राणी शांतपणे गवताची काडी चघळत नृत्य पहात होते. पेशव्यांनी थांबण्याचा इशारा देईपर्यंत नृत्य चालू होते. नृत्य थांबताच काळविटांचे हार घालून कौतुक करण्यात आले आणि नंतर ते प्राणी हळूहळू बाहेर पडले." या प्रशिक्षणाविषयी मॅलेटने पेशव्यांकडे पृच्छा केली, तेव्हा पेशव्यांनी पुढीलप्रमाणे उत्तर दिले. "या प्राण्यांना माणसाळण्यासाठी सात-आठ महिने लागतात. शिक्षणाव्यतिरिक्त इतर वेळी ते आपल्या मनाप्रमाणे या मोकळ्या जागेत स्वैर संचार करीत असतात. जरी रमणा हा शब्द या जागेसाठी वापरला असला, तरी येथे या प्राण्यांना विशिष्ट बंधन असे नाही आणि या छोटया वनाला कुंपणही नाही. मात्र हे शिक्षण या प्राण्यांना काही भुकेच्या आमिषाने किंवा भीतीच्या धाकाने दिलेले नाही; तर ती काळविटे संगीताच्या आकर्षणाने इथे जमतात आणि लोकांत मिसळतात." पुढे चार्लस् मॅलेटने एका ब्राह्मण मूर्ति-काराकडून या रमण्यातील सर्व प्राण्यांचे पुतळे बनवून घेतले. त्याचे चितारलेले रेखाचित्र प्रसिद्ध आहे. पूर्वी ते साताऱ्याच्या वस्तुसंग्रहालयात होते. या पशुसंग्रहाजवळच पेशव्यांचा शिकारखाना होता.

सवाई माधवरावांच्या वेळी पेशव्यांसह अनेक सर-दार मंडळी शिकारीला जात असत. त्याकरिता काही खास जंगले राखून ठेवलेली असत. अर्थात या मनो-रंजन प्रकारात सामान्यतः वरच्या वर्गाचेच प्राबल्य असे. श्रीमंत माधवरावांना त्या वेळी शिकारीचा नाद फार लागला होता. त्यामुळे मृगयेमध्ये त्यांचा बराच काळ जाऊ लागला आणि त्यांचे प्रत्यक्ष राज्यकार-भाराकडे दुर्लक्ष होऊ लागले. साहजिकच लोकांमध्ये त्याबद्दल चर्चा होऊ लागली. तेव्हा महिपतराव कृष्ण साठे या गृहस्थानी नाना फडणीस यांच्या कानावर ही हकिकत घालावी आणि त्यांना लोक काय बोलतात ते स्पष्ट सांगावे, म्हणून एक पत्र लिहिले. श्रीमंतांस

मृगयासक्तीपासून परावृत्त करण्याचा पत्राचा हेतू शुद्ध असून तीत अत्यंत कळकळीचे आवाहन आहे. ते पत्र असे– "सेवेसी महिपतराव कृष्ण साष्टांग नमस्कार विनंती. येथील कुशल ता. १ जमादिलाखेरपर्यंत आपले कृपेंकरून वर्तमान यथास्थित असे. विशेष, सांप्रतकाळी श्रीमंत यजमान स्वामींचा विहार मृगयेंत बहुत होतो, ऐसे जनमुखेंकरून श्रवणात येतें. यास्तव विनंती लिहिली आहे. युगधर्मेकरून मनुष्यांची चित्ते कलुषित, सर्वदा एकप्रकारे सारखीच असत नाही. व कोणता समय कोणत्या वेळेस कसा प्राप्त होतो, या कालाचीही इयत्ता समजत नाही, आणि मृगया व्यवहारांत चित्तही संरक्षकाचे तिकडे जाते. रक्षणास अंतरही सहजातच पडते. असा प्रकार होतो. यास्तव विनंती होऊन, मृगया परिश्रम न होय असे जाल्यास उत्तम, याविषयी विदुरवाक्यही आहे. 'सप्त दोषाः सदा राज्ञा हातव्या व्यसनोदयाः ॥ प्रयशो यैर्विनश्यंति कृतमुक अपीश्वराः ॥ १ ॥ स्त्री योक्षा मृगया पानं वाक्पारुष्यं च पंचमं ॥ महच्च दंडपारुष्यमर्थदूषणमेव च ॥ २ ॥ एतान् दोषान् प्राज्ञो बुद्धवेतरबुद्धया विवर्जयेत् ॥' असा प्रकार आहे. यास्तव विनंती लिहिली आहे. आपणाकडे लिहिण्याची योग्यता नसता लिहिणे ही अमर्यादा युक्त नव्हे, तथापि लिहिले. ते केवळ स्वबुद्धीनेच लिहिले नाही. बुद्धिप्रवर्तकाचे प्रकर्णेवरून लिहिले आहे. ग्राह्य असे मर्जीस आल्यास ग्रहण करावे. त्याज्य असल्यास टाकावे. परंतु मृगयाछंदानें बहुत दोष होतात. अलीकडे पांच चार वर्षांतच राजश्री पाटीलबाबा यांस, डिगेवर होते तेथें मृगया योगेकरून विपरित प्रसंग पडला होता, तो कर्णोपकर्णी श्रवणारूढ असेलच. अज्ञत्वेकरून लिहिले याचा राग न यावा. हेच पत्र यजमान स्वामींच्या दृष्टिगत जाल्यास चिंता नाही. सेवकावर मात्र रोष न होय ते जहाले पाहिजे ... बहुत काय लिहिणे. कृपालोभ असो, दिल्हा पाहिजे हे विनंती." या पत्रावरून सामान्य नागरिकही राजकारणाविषयी किती जागरूक होता, याची कल्पना येते. महिपतराव कृष्ण साठे हे त्याचे प्रातिनिधिक रूप आहे. त्याने नागरिकांचे मनोगत आणि आपले व्यक्तिगत अनुभव यांचा तपशील नि:संकोचपणे अतिशय सौम्य भाषाशैलीत प्रस्तुत पत्राद्वारे सादर केला आहे.

मैदानी आणि मर्दानी खेळांचे आकर्षण त्या वेळी समाजातील सर्वच लोकांना होते. किंबहुना राजे-महाराजे अशा खेळांना उत्तेजन देत. त्यांतील मल्लविद्या हा खास खेळ. त्याला राजाश्रय होता आणि श्रीमंतवर्गाकडूनही प्रोत्साहन मिळे. पेशवे आपल्या पदरी अनेक मल्ल सांभाळीत असत, त्याचे उल्लेख पेशवे दप्तरात वारंवार आढळतात. पुण्यात विविध समारंभांच्या निमित्ताने उत्तर–दक्षिणेकडील अनेक पैलवान कुस्ती खेळण्याकरिता पुण्यात एकत्र येत. नानासाहेब पेशवे स्वतःच्या तालीमखान्यात नियमाने मेहनत करीत असत आणि आपल्या भावांनी–मुलांनी मेहनत करावी, याविषयी ते दक्ष असत. त्यांच्या पदरी नामवंत पैलवान व जेठी होते. त्यांच्या आप्तवर्गापैकी आनंदराव नावाचा एक गृहस्थ चांगला पैलवान असून त्याने शाहू महाराजांसमोर साताऱ्यात 'एका कर्नाटकी जेठीस कुस्तीत हरविले आणि जिवे मारले, म्हणून महाराजांनी त्यास खूश होऊन इनाम दिले.' अशी नोंद इतिहास-संग्रहात काढळते. पेशव्यांच्या लच्छा व कन्हैया या दोन जेठ्यांनी इ. स. १७५४ मध्ये कुस्त्या मारल्या म्हणून त्यांस सरकारातून प्रत्येकी रु. २५/– इनाम देण्यात आले. तसेच याच साली येगा नावाच्या जेठीला कुस्तीतील प्रावीण्याबद्दल रु. ७५/– इनाम देण्यात आले. सदाशिवरावभाऊ यांना तालमीविषयी विशेष आस्था होती. मुझफरखान नावाच्या गारद्याने उदगीरच्या लढाईपूर्वी त्यांच्या खुनाचा अयशस्वी प्रयत्न केला. त्यामुळे झालेल्या जखमांमुळे आपल्याला व्यायाम कसा बंद ठेवावा लागला, याची खंत त्यांनी नानासाहेबांस दि. १६ डिसेंबर १७५९ रोजी लिहिलेल्या पत्रात व्यक्त केली आहे. विश्वासराव व माधवराव हे बालपणापासून तालीम करीत. इ. स. १७५४ मधील एका नोंदीत म्हटले आहे, "खर्च जिन्नस– राजश्री विश्वासराव व माधवराव यांजकडे तालीमखान्यात लावावयाची अगरबत्ती सुमारे एक." माधवरावांच्या पदरी टेकचंद नावाचा एक पैलवान होता. त्याला दररोज दुधाचा एक शेर रतीब होता, अशी एक नोंद पेशवे दप्तरात आढळते.

शनिवारवाड्यात महंमद हुसेन व ढोले हे कायमचे दोन मासिक पगारावरील पैलवान होते. रघुनाथराव व जनार्दन त्या दोघांत झोंबी लावून कोण पाडतो, यावर पैज लावीत. नारायणराव पहिल्या माधवरावांच्या कारकीर्दीत गंगापुरला आई गोपिकाबाईजवळ शिकायला होते. तिथे माधवरावांनी त्याच्या शिक्षणाची उत्तम

व्यवस्था केली होती. गंगापुरास तो कुस्तीही शिकत होता. त्याजपाशी नंदराम बिन भवानी हा पैलवान पुण्याहून पाठविला होता. पुण्यास नंदरामाचे वरी लग्नकार्य निघाले ; तेव्हा तो लग्नासाठी पुण्यास गेला असता त्याच्या खुराकाची तजवीज झाली पाहिजे, म्हणून नारायणरावाने (बहुधा गोपिकाबाईच्या सांगण्यावरून) शिरस्त्याप्रमाणे पंधरा दिवसांचा शिधा त्यांस सरकारातून द्यावा, पुढे न द्यावा, असे पत्राने नाना फडणवीसास कळविले आहे. पेशवे-दरबारात वारंवार कुस्त्या होत असल्यामुळे ब्राह्मणांतही कुस्त्यांचा नाद वाढीस लागला. त्यात नरसोबा पंतोजी नावाचा एक प्रसिध्द मल्ल होता. केवळ कुस्त्याच काय, उत्तम पोहणाऱ्यांनासुद्धा पेशवे उत्तेजन देत. इ. स. १७६७ मध्ये पेशव्यांच्या दोन खिजमतगारांनी फार उंचीवरून पाण्यात उड्या टाकल्या म्हणून त्यांना प्रत्येकी चार रुपये दिले. तसेच राजगोपाळ नावाच्या एका मोकाट हत्तीस छट्टू नावाच्या माहुताने पकडून साखळीस बांधला, म्हणून त्यांसही बक्षीस दिले होते. साहसी कृत्यांचे अशा प्रकारे कौतुक केले जाई !

उत्तर पेशवाईत सवाई माधवरावांच्या कारकीर्दीत (इ. स. १७७४–१७९५) कुस्तीचे फड वारंवार होत. याविषयी तपशीलवार माहिती पेशव्यांच्या बखरीतून मिळते. त्यात म्हटले आहे, "पेशव्यांनी कुस्त्या घेणारे पहिलवान सरकारात चाकर ठेवले होते. तसेच वज्रमुष्टी यांच्या जोड्या सरकारात पाच-सात चाकरीस ठेवल्या होत्या. छडी खेळणेवाले, व दांड खेळणेवाले, असे नेहमी हुजूर ठेवले, तिरंदाजी खेळणारेही असामी दोन चार श्रीमंतांपाशी हुजूर ठेवले, तिरंदाजी व दांडछडी यांचा थोडा अभ्यास श्रीमंतांनी केला होता. सायंकाळी तालीमखान्यात सरकारची स्वारी जाऊन तोही अभ्यास थोडासा करी. मुद्‌गल पेलणे व लेजीम खेळणे खेळे. श्रीमंत रावसाहेब बहुत खेळले. दोहो चोहो दिवशी पहिलवानांच्या कुस्त्या व वज्रमुष्टीच्या लढाया, होऊ लागल्या." इ. स. १७८६ च्या एका पत्रात पुढीलप्रमाणे मजकूर आढळतो, "श्रीमंतांच्या वाड्यात रंगपंचमीस जेठी यांच्या लढाया जाहल्या. कर्नाटकातून पेशजी तीन जेठी आले होते. अडीच महिने रतीब खाबून बनून गेले. काल कुस्ती जाहली. त्यांस तिघा जेठांपैकी दोघे जेठी यांस येथील शहरातील तालमेच्या आखाड्यातील गड्यांनी चीत केले. एकास मखबा गौळी याने व एकास कल्ल्या गवळी याने, याप्रमाणे दोघांनी दोघास चीत केले, आणखीन येथील तालमीच्या आखाड्यातील गड्यागड्यांच्या कुस्त्या जाहल्या. आणखी कर्नाटकच्या पैलवानास रतीब दिला आहे. मासपक्ष जाहल्यावर आणखी लढाई होईल." या वेळी परप्रांतांतून पुण्यास पैलवान येऊन आपले कसब पारखून घेत व त्यानाही चीत करणारे जवान पुण्यातील खासगी तालमीतून असत, इतकी मल्लविद्येत पुणेकरांनी त्या वेळी प्रगती केली होती.

पेशव्यांपाशी पैलवान होते, ते जसे कुस्तीत तरबेज असत तसेच वज्रमुष्टीतही नाणावलेले असत. त्यांच्या कुस्त्या पाहण्यास ब्रिटिश रेसिडेन्सीमधील इंग्रज पाहुणे मंडळी येत. एका प्रसंगी इंग्रज वकील सर चार्लस मॅलेट व त्याचे सहकारी आले होते. त्या वेळी मेजर प्राईस हजर होता. त्याने लिहून ठेवले आहे, "कुस्तीकरता सात फुट खोल हावदा खणीत, त्याचा तीस फुट परीघ असे. हौद्याच्या तळात माती घालीत. जेठी जवळजवळ नग्न असत. फक्त लंगोट नेसून त्यात ते सहभागी होत. त्यांच्या शिंगांच्या मुठी असून त्यांना नखांचा आकार दिलेला असतो. या खेळात कुस्ती व वज्रमुष्टी हे दोन्ही प्रकार होते. जेठी खेळात चांगले तरबेज दिसले. तो खेळ पाहून पेशवा प्रसन्न झाला. 'दख्खनका बादशाह' असा पुकारा करीत जेव्हा जेठी पेशव्यास मुजरा करीत, तेव्हा त्याला अधिक आनंद वाटलेला दिसला. माधवरावपशी गोविंदा जेठी, मिना जेठी, तिम्मा जेठी हे पैलवान असून त्यांना दसऱ्यात पोशाख देत. त्यांची किंमत अनुक्रमे रु. १५०, १४७ आणि ९९॥ होती."

पेशव्यांप्रमाणे ही परंपरा त्यांच्या सरदार–दरकदारांनीही चालविलेली दिसून येते. मराठ्यांचे राज्य महाराष्ट्राबाहेर जेथे जेथे म्हणून विस्तार पावले, अशा सर्व ठिकाणी सरदार आपल्या पदरी शक्य तितके महाराष्ट्रीय पैलवान बाळगीत व त्यांनी परप्रांतीय पैलवानास कुस्तीत चीत केल्यास मोठे भूषण मानीत. दौलतराव शिंद्याने अशा प्रकारचा एक प्रसिद्ध पैलवान ग्वाल्हेरच्या तालमीत आपल्या पदरी ठेवल्याचा उल्लेख टॉमस ब्राउटन या तेथील इंग्रज सेनाप्रमुखाच्या पुस्तकात मिळतो. त्याने त्याला पांच शेर दूध व एक बकरे असा रोजचा खुराक ठेवला होता. सदर पैलवानांबरोबर कुस्ती करण्याकरिता मथुरेचा एक चोबा नावाचा जेठी ईर्षेने आला. त्या दोघांची कुस्ती होऊन तीत मराठा

पैलवानाने थोड्यास चारी मुंड्या चीत केले. ते पाहून दौलतराव बेहद् खूष झाला. त्याने त्यास पाचशे रुपये किंमतीचे सोन्याचे कडे बक्षीस दिले." ब्राउटन पुढे म्हणतो, "त्या काळी थोर लोकांनी पदरी पैलवान बाळगण्याची पद्धत साऱ्या हिंदुस्थानात होती. ते पैलवानांवर इतके खूष असत की, आपले हत्ती-घोडेही त्यांना बसावयास देत."

सवाई माधवराव मर्दानी खेळात प्रवीण होता. पर्वतीच्या पायथ्याशी त्याचा खेळ पाहण्यासाठी पुण्यातील शौकीन लोक जमत. रॉबर्ट मॅबन या इंग्रज गृहस्थाने इ. स. १७९४ मध्ये तो पाहिला आणि तत्संबंधी आपल्या डायरीत नोंद केली. तो लिहितो, "लांब भाला घेऊन राजपुत्रास खेळताना पाहून मी आनंदित झालो. त्याच्याबरोबर परशुरामभाऊ पटवर्धन आणि इतर मराठे सरदार होते. या खेळाकरिता पर्वतीच्या पायथ्याला मोठे मैदान बनविले होते. मैदानाभोवती अनेक शिपाई आणि हुजरे होते. मध्यभागी एक लगोऱ्यांची रास रचून ठेवली होती. पेशव्यांनी आपला घोडा मंडळावर फिरविला. त्यांच्या भाल्याच्या टोकाला चेंडू बसविलेला असून त्याला लाल फडके गुंडाळलेले होते. पेशवे भाला हातांत धरून घोडा भरधाव टाकीत लगोऱ्यांच्या राशीपाशी आले. त्यांनी घोड्यावरूनच भाल्याने लगोऱ्यांची रास पाडली. एवढे करून ते विजयोत्साहाने मागे फिरले. त्यांच्या मागून परशुरामभाऊ त्याच पद्धतीने घोड्यावर बसून भरधाव आले, पण त्यांना लगोऱ्या पाडण्याचे तंत्र जमले नाही. दुसऱ्या सरदारानेही तो प्रयत्न केला; पण त्यालाही जमले नाही. इतर कुणाच सरदारांना ते साधले नाही. एका सरदाराने आपला घोडा त्या मंडळावर धरला होता. त्याच्या मागे लागून पेशव्यांनी त्याला घोड्यावरून खाली आणण्याचा व त्याच्या हातचा भाला पाडण्याचा प्रयत्न केला आणि त्यात यशही संपादन केले. अश्वविद्येतील हे श्रेष्ठ दर्जाचे कसब पाहून मी थक्क झालो. त्या सर्वांनी आपापले घोडे शिकविलेले होते. ते इतके तरबेज होते की, भरधाव सुटले असले तरी इशाऱ्याच्या एका शब्दाबरोबर खाडकन थांबत. मराठे राजे आपल्या उमद्या जनावरांना तरबेज करण्यात श्रमाकडे पहात नाहीत."

"पुरुषाने शरीर कमवावे, यात विशेष नवल नाही. काही स्त्रियाही या कलेत प्रावीण्य मिळवून पुरुषांप्रमाणे तनदुरुस्ती ठेवून कुस्त्या मारीत गावोगाव हिंडत असून घोड्यावर बसण्यात पटाईत होत्या" असे ब्राउटन म्हणतो. स्त्रियांमध्ये घोड्यावर बसण्यात तरबेज असलेल्या काही सरदार कन्यांची नावे इतिहासात नमूद झाली आहेत. त्यांत यशवंतराव होळकरांची कन्या भिमाबाई, ही घोड्यावर बसण्यात व भाला फेकण्यात फार पटाईत असून त्या नैपुण्याबद्दल तिची सर जॉन मॅलकमने प्रशंसा केली होती. बायजाबाई शिंदे हिने एक स्त्रियांचे पलटन तयार केले होते. या काही असामान्य स्त्रिया सोडल्या तर सामान्यतः लपंडाव, फुगडी, खांब-खांबोळी, छप्पापाणी इत्यादी मुलींचे खेळ प्रचारात होते.

मैदानी व मर्दानी रंजनप्रकार सोडले तर पेशवाईत कीर्तनकार किंवा पुराणिक यांचाही मनोरंजनासाठी फार मोठ्या प्रमाणावर उपयोग होत असे. पेशव्यांच्या उदार आश्रयाने कीर्तनकार या संस्थेने बाळसे धरले आणि लोकाश्रयावर ती वृद्धिंगत झाली. कीर्तनकार हा अभिनयकारही असे. तो व्युत्पन्न होता, उत्कृष्ट निवेदक होता आणि चिंतकही होता. म्हणूनच कीर्तनकारांनी पौराणिक कथाकथनामधून समाजाचे मनोरंजन केले आणि प्रबोधनही केले. कीर्तनकारांना सर्रास सर्वत्र हरिदास म्हणत. गुणी हरिदासांची संख्या पंडितगिरीच्या व वाङ्मयवृद्धीच्या पाठोपाठ झपाट्याने होत गेली व हरिदास समाजाची तात्कालिक गरज भागविणारे असल्यामुळे त्यांना लोकाश्रय व राजाश्रय भरपूर मिळत गेला. पुण्यात श्रावण महिन्यात शास्त्री, पंडित, वैदिक, गवई आदी गुणीजनांबरोबर पेशवे हरिदासांची संभावना करीत. गावोगांव सरदार, इनामदार, शिलेदार, सावकार ही मंडळी कीर्तनाला आवर्जून हाजिरी लावीत आणि बिदागीही त्यांना चांगली देत. भाविक श्रोतृवर्गाकडून त्यांना बऱ्यापैकी शिधा आणि दक्षिणा मिळे. पेशवाईत मध्वमुनीश्वर हा नामांकित कीर्तनकार होता. ताहराबादेचा महीपतिबुवा याचाही धंदा कीर्तनकाराचाच होता. त्याने आख्यानाचा नवीन पायंडा पाडला. महाभारत, भागवत, रामायण यांतील अवतारी पुरुषांची रोमहर्षक चरित्रे सांगण्याऐवजी पूर्वकालीन होऊन गेलेल्या साधु-संतांची चरित्रे गाण्याची पद्धत सुरू केली. आणि सर्वसामान्यांकरिता एकनाथ, नामदेव, तुकाराम यांची चरित्रे महिपतिबुवा सांगू लागला. त्यामुळे श्रोतृवर्गाला गतकालीन संतांचा





परिचय होऊन त्यांच्या चरित्राला व कार्याला उजाळा मिळाला. त्याच्या या कार्याचा उचित गौरव पहिले बाजीराव व सरदार यांनी त्यास वतने व जमिनी देऊन केला.

गणेशोत्सवात हरिदासांची कीर्तने करवून घेऊन त्यास योग्यतेनुरूप बिदागी देण्यात येई. इ. स. १७७३ मधील गणेशोत्सवात त्रेपन्न हरिदासांनी पेशवे दरबारात हाजिरी लावली. ते महाराष्ट्रातील पैठण, औरंगाबाद, संगमेश्वर, चांभारगोंदे, शेगांव, अष्टी, भिंगार, अरणी, बीड, पंढरपूर, आंबेजोगाई, तळेगाव इत्यादी लहानमोठ्या शहरांतून आलेले होते. अशाच प्रकारच्या इ. स. १७९५ च्या गणेशोत्सवात पुण्यात १८१ गोसावी हरिदास–कथाकार जमले होते. त्या सर्वांना पेशवे दरबारातून दिलेली बिदागीची रक्कम नावानिशी नोंदविली असून ती रु. २१५५ एवढी आहे. याशिवाय या कथाकारांना पोशाखासाठी काही रक्कम त्या वेळी खर्ची पडली असून तिचा अंतर्भाव वरील रकमेत केलेला नाही. दुसरा बाजीराव व त्याचा आवडता निष्ठावान सेनापती बापू गोखले यांना कीर्तनकारांच्या कथा ऐकण्याचा छंद जडला होता. स्वारीवर असताना फुरसत काढून ते अशा कीर्तनाला अवश्य हजर राहात. एखादा नामवंत कीर्तनकार असल्यास त्याची ते विशेष काळजी घेत. एकदा त्यांचा मुक्काम पंढरपूरच्या आसपास होता. त्या वेळी ठाकुरदासबुवा या कनौजी ब्राह्मणाचे कीर्तन पंढरपुरात होते. त्याला ते उपस्थित राहिले. पुढे बापू गोखले तर त्या बुवांचे चेले बनले. त्यांच्या शिफारशीमुळे दुसऱ्या बाजीरावांनी बुवास उदरनिर्वाहाकरिता सातारा जिल्ह्यातील तारगाव येथील तीनचतुर्थांश मोकासा दिल्याची नोंद पेशवेदप्तरात केलेली आढळते. पेशवे काळातील कीर्तनकारांत नारदी, वारकरी व नंतर दासगणूंची अशा तिन्ही परंपरा प्रचलित होत्या. या परंपरांनीच पुढे अव्वल इंग्रजी अंमलात संगीत नाटकांना सामग्री पुरविली. संगीत नाटकांची पर्यायी गरज भागविण्याइतके संगीताचे व्यावहारिक व प्रायोगिक ज्ञान या कीर्तनकारांपाशी असे.

संगीत, नृत्य, नाट्य हे रंजनप्रकार सत्ताधीशांच्या दरबारात विशिष्ट समारंभप्रसंगी सादर केले जात. उत्तर पेशवाईत संगीताला आणि तदनुषंगिक कलांना कलांना बहर आला होता. या काळात पोवाडे, लावण्या इत्यादी गेय काव्यप्रकारांना तर पूर लोटला होता. लावणीचे संगीत हे शब्दनिष्ठ संगीत असल्यामुळे लावण्या अतिशय लोकप्रिय झाल्या आणि आकर्षक ठरल्या. लावणीची ढब, भिंगरी तान पुढे संगीत-नाटकात प्रविष्ट झाली आणि दीर्घकाळ टिकून राहिली. मराठी अंमलात शाहू छत्रपती यांनी मोठ्या प्रयत्नांनी दूरदूरच्या गावांहून गवई, नट, भाट, नायकिणी इत्यादींचा संच जमविला होता. त्यांच्या दरबारात पखवाजवादन चालू असल्याची नोंद आहे. गाण्याला साथ म्हणूनच त्याचा उपयोग असावा. गुणिजन मिळविण्यासाठी शाहू महाराज पेशवे व सरदार यांना वारंवार पत्रे लिहीत असत. या संदर्भात नानासाहेब पेशवे यांस लिहिलेली पाच–सात पत्रे उपलब्ध आहेत. त्यांत दिल्लीहून नायकिणी पाठविण्यास कळविले असून त्याप्रीत्यर्थ पाच–सहा हजार रुपये खर्च झाला, तरी अनमान करू नये, असे लिहिले आहे. तेव्हा पेशव्यांनी गाणाऱ्या व नाचणाऱ्या अशा चांगल्या कलावंतिणींचे दोन ताफे आणविले. त्या वेळी उत्तर हिंदुस्थानात सिरोंज हे गाव गुणी कलावंतांसाठी प्रसिद्ध होते. नारोशंकर राजेबहादूर हा तिकडील वकील पेशव्यांच्या आज्ञेवरून शाहू राजांकरिता तीन उत्तम पोरी पाठवीत असल्याचे एक पत्र आहे. उत्तरेप्रमाणे संगीतात कर्नाटकची ख्याती होती. यासाठी पेशवे तिकडील मराठी वकिलांना गुणिजन पाठविण्याविषयी आज्ञा करीत. जयाप्पा देसाई हा नरगुंदचा वतनदार लिहितो, "फिर्गी वीणा व उत्तम जातीच्या दोन बायका पाठविल्या आहेत." फिर्गी म्हणजे फिरंगी वीणा ही पाश्चात्त्य पद्धतीची बहुधा पोर्तुगीज गोवेकर फिरंग्यांमार्फत आलेली असावी व दोन स्त्रियाही, गोवेकरणीच असाव्यात. त्या खास शाहूंकरिता मागविलेल्या दिसतात. परप्रांतांतून अशा मुली मागविणे ही बाब फार खर्चाची असे. म्हणून महाराष्ट्रातच चांगल्या होतकरू मुली मिळवून त्यांना नृत्यसंगीतादी कलेत तरबेज करण्याचे एकदा शाहूमहाराजांनी मनात आणले आणि कोकणातील खंडोजी माणकर या अधिकाऱ्यास कळविले, पण त्याला चांगल्या मुली मिळाल्या नाहीत. तेव्हा पेशव्यांनी लिहिले, 'बटकीच्या पोरी, दोन बहुत चांगल्या, दहा-अकरा वर्षांच्या, नाचावयास लायख पाठवाव्यात.' त्यावर खंडोजीने, "अशा मुली मिळाव्या कश्या ? कुणबी माणूस काळेरीस, देखणे नव्हे. पहाताना वीट येतो. त्या

कुरूप असल्या तरी यावयास कोणी कबूल होत नाही." यावरून त्या काळी महाराष्ट्रातील मुली अशा व्यवसायात जाण्यास नाराज असल्याचे दिसुन येते. छत्रपती रामराजाने शाहूंचीच परंपरा पुढे चालविली. त्याच्या कारकीर्दीत इ. स. १७७२ मध्ये सातान्यात त्याच्या दरबारात कलावंतिणींचे दोन ताफे होते- एक हिरा कलावंतिणीचा व दुसरा अच्छीचा. साजिंद्यांसह प्रत्येक ताफ्यास दरमहा वीस रुपये करार केलेले असत.

शाहूंच्या पश्चात पेशवे आपल्या दरबारी कलावंतांस आश्रय देऊ लागले. नानासाहेबांनी १७५५ मध्ये औरंगाबादेस चाबुकस्वार या अधिकाऱ्यास कलावंतांच्या ताफ्याविषयी मुद्दाम पाठविले होते. त्यांना आपल्या तैनातीत लायम ठेवण्याचा उद्देश होता किंवा काय हे पत्र वाचून कळत नाही. कदाचित नायकीण, गवई व साजिंदे जवळ ठेवून त्यांच्या हाताखाली लहान मुलींना तालीम देऊन कुशल करण्याचा त्यांचा हेतू असावा; कारण पुढील एका पत्रात तत्संबंधी माहिती मिळते. ती अशी, "साहेबी जाते समयी ताकीद केली की 'पोरीची निगा करणे, तालीम उत्तम प्रकारे करवीत जाणे, त्यासी खाणेपिणे उत्तर प्रकारे देणे.' या प्रकारे फकीर महमद उत्तम तालीम देत आहे." पेशव्यांच्या ललितकला खात्यावर आत्माराम राजाराम हा अधिकारी असावा आणि त्यानेच वरील हकिकत पेशव्यांस स्वारीवर असताना कळविली आहे. अशा प्रकारे पेशव्यांपाशी पगारदार गवई, नायकिणी, नटवे, संगीतराव कायम ठेवलेले असून त्यांच्या तालमीत नवीन कलाकार माणसे तयार होत असत, शिवाय विशेष प्रसंगी परठिकाणच्या गुणी कलावंतांना बोलावून त्यांचा गौरव करण्यात येई.

पेशवाईत गणेशोत्सवास आगळे महत्त्व होते. शनिवारवाड्यातील गणेशमहालात किंवा क्वचित रंगमहालात हा उत्सव सुमारे दहा दिवस चालत असे. या उत्सवाच्या वेळी गणेशमहालात रोषणाई करण्यात येई. तेथे केळीच्या खुंटाएवढ्या मेणबत्त्या हरिदासांच्या दोन्ही बाजूंस लावीत व प्रत्येक झुंबरात आणि झाडात प्रत्येकी पंचाहत्तर याप्रमाणे मेणबत्त्या लावीत असत. या मेणबत्त्या या समारंभासाठी खास तयार करून आणीत. गणेशमहालात रात्रीच्या वेळी मनोरंजनाचे अनेक प्रकार सादर करण्यात येत. त्यांत प्रयोगीय कलांना विशेष उत्तेजन दिले जाई आणि प्रेक्षकांची दादही उत्स्फूर्त असे. महाराष्ट्रातील सर्व कानाकोपऱ्यांतून तसेच देशातील इतर प्रमुख प्रांतांतून आलेले कलाकार विविध करमणुकीचे प्रकार सादर करीत. त्यांना त्यांच्या प्रयोगातील कौशल्यानुसार व लायकीप्रमाणे सरकारातून पोशाख, बिदागी व प्रसंगोपात्त बक्षीस देण्यात येई. या महालात उच्चभ्रू प्रेक्षकांपुढे नृत्य, कथाकथन, संगीतबारी, सोंगे, दशावतारी खेळ इत्यादी बहुविध कार्यक्रम केले जात. गावोगावचे कलाकार कलेचे प्रदर्शन करण्याच्या हेतूने जमत आणि हाजिरी लावून योग्यतेप्रमाणे इनामे मिळवीत. इ. स. १७६१ च्या गणेशोत्सवात गवई, गुरव यांना बक्षिसे वाटल्याचा उल्लेख आहे. त्या वेळी फक्त कलावंतिणींना रुपये १०६ बिदागी मिळाली. गुरव एकूण १७ होते. पहिल्या माधवरावांच्या कारकीर्दीत इ. स. १७६७ मध्ये रु. २६८२ एवढा खर्च बिदागीप्रीत्यर्थ खर्च झाला आणि ती अनुक्रमे हरिदास, गवई व कलावंतिणी यांना देण्यात आली. याच वर्षी पेशव्यांच्या पदरी पखवाजी होता. त्याचा मासिक पगार रु. ३५ होता आणि विठू गुरव नावाच्या गवयास रु. २५ पगार मिळत असे.

रघुनाथराव पेशव्यास नाच-गाण्याचा विशेष नाद होता. तो आनंदवल्लीस जरी राहात होता, तरी त्याच्यापाशी मोठी नाटकशाळा होती आणि त्याला नायकिणींचे वेड होते. तेथील नटवे व नायकिणी यांच्यावर देखरेख ठेवण्याकरिता त्याने गुलाबराव खोज्या या नावाचा एक अधिकारी नेमला होता. जेव्हा जेव्हा तो काही राजकीय बाबींसाठी पुण्यास जात असे, तेव्हा तो न चुकता या बाबतीत चौकशी करी. इ. स. १७६७ मध्ये याचा काही महिने पुण्यास मुक्काम होता. त्या वेळी गुलाबरावांस तो कळवितो, "नारायणदास वगैरे नटवे असामी सहा आनंदवल्लीस आहेत. त्यांचे प्रयोजन हुजूर असे. तरी नटव्यास हुजूर पाठवून देणे." नायकिणीविषयी तो पुढे कळवितो, "कुंवरेचा मजकूर लिहिला. तो कळला. त्यांस तिजला ठेवून घेणे. खासा स्वारी (स्वतः रघुनाथराव) आनंदवल्लीस दुसरे जेष्ठ आषाढमासी येईल. चौदा-पंधरा महिन्यांचा अवकाश आहे. तोपर्यंत तिणे गावयास व नाचावयास शिकोन चांगले तरवेज व्हावे. खासा स्वारी आलियावर गाणे-नाचणे पाहून खुष होय ऐसे करावे. ती संतोषाने जाईल तरच निरोप द्यावा. तिचे समाधान करून ठेवून घेणे. वरकड नाटकशाळासहि हुजूर आणावयाचे





नाही. त्यास गायननृत्याचा अभ्यास दिवसेदिवस अधिकोत्तर करवून स्वारी येईपर्यंत तरबेज करावे. मर्जी खुष होय ऐसे कसब करवणे."

पेशवाईत नटांना नटवे म्हणत आणि नाचे हे बहुरूप्याप्रमाणे वेगवेगळी सोंगे आणीत. गणपती, सरस्वती यांची सोंगे घेऊन काही अंशी ते एकपात्री नाटकेच करून दाखवीत. नटवे पेशव्यांच्या दरबारात पेशवाई अखेरपर्यंत होते. राघोबा नटव्यांकडून दशावतारी खेळांप्रमाणे खेळ करून घेत असे. नटव्यांपेक्षा नायकिणींचा पेशव्यांकडे जास्त भरणा होता. त्यांचा बहुविध उपयोग करून घेतला जाई व अबालवृद्धांचे मनोरंजनही त्यांच्याकडून करून घेतले जाई. त्या संगीत-नृत्यात पारंगत असत. त्यांचे गाणे सुलभ व कळण्यासारखे होते व नृत्य विशेष आनंददायक असे. राजदरबारात विशेष प्रसंगी-पाहुण्यांचा सत्कार, मेजवानी व सणादी उत्सवांत त्यांचे गायन व नृत्य व्हायचेच, असा शिरस्ता होता. मंदिरातून त्यांची समारंभाच्या वेळी हाजिरी लागावयाची. त्यांच्या गायन-नर्तनात एक प्रकारचा जिवंतपणा होता. सत्ताधाऱ्यांकडून त्यांना प्रोत्साहन मिळत असे. परंतु पुढे नायकिणींचा नृत्य-गायनाव्यतिरिक्त नाटकशाळा म्हणून सर्रास उपयोग होऊ लागला. देहप्रदर्शन, निव्वळ करमणुकीचे साधन आणि पैशाची बटीक म्हणून नृत्यांगना वावरू लागल्यामुळे उच्चभ्रू मराठी समाजाने नृत्यकलेला गौण लेखले. परिणामतः कलावंतिणी सरदार-जहागीरदारांच्या जनानखान्यात रखेल्या म्हणून वावरू लागल्या. त्यामुळे त्यांची संख्या वाढली. नायकिणींचा अशा रीतीने व्यभिचाराशी संबंध येत गेल्यामुळे राजाश्रय संपल्यानंतर त्यांचा समाजाला तिटकारा येऊ लागला.

पेशवे सरकारातून नाटकशाळांचा खर्च भागविण्यात येई. इ. स. १७६८ मध्ये नाटकशाळांच्या मासिक खर्चासाठी रु. ७२१-१३-६ खर्ची पडले आहेत. त्या मानाने गवई कमी असत. पुण्यास प्रसिद्ध तानसेन गवयाच्या वंशातील कोणी एक असामी गाणारा आला असता त्याचे गाणे राघोबाने केले. त्या समयी दशांग व अत्तर, गुलाब लागले, त्यांचा खर्च नमूद केला आहे. इ. स. १७७२ मध्ये छत्रपती रामराजे पुण्यास आले होते. त्यांच्या सन्मानार्थ मेजवानी देण्यात आली. त्या वेळी नाच-गाणे कार्यक्रम झाला. त्यात चंदा नाइकीण, आनंदी सुपेकर, गुलाब पुणेकर, मीरा पालकर, अना सातारकर अशा तेरा नायकिणींनी हाजिरी लावली—अशी नोंद कागदोपत्री मिळते. नाना फडणवीसांचे परप्रांतांतील कलावंतांवरही लक्ष असून ते हरेक प्रयत्न करून हे कलावंत हस्तगत करीत. त्यासाठी ठिकठिकाणच्या मराठे वकिलांना पत्रे धाडीत. निजामाच्या राज्यात गोविंदराव काळे हा मराठ्यांचा मोठा इभ्रतदार वकील होता. तो गायन—नृत्यादी कलांचा चाहता होता. त्याने नानांस पत्र लिहिले आहे, "चंद्री कळवंतीण सांप्रत गाण्यांत, नाचण्यांत, सुरतीत, हावभाव बतावणीत, येथे सर्व दौलतदारांचे पसंतीत आहे. आमच्या मनात तिला पुण्यात आणावी असे आहे. परंतु रावरंभा (निजाम) तिला दरमहा दोन हजार रुपये देतात. आमचे मत एक हजार रुपये देऊन येत असल्यास आणावी. येविशी आज्ञा व्हावी." त्या काळी पैशाला किंमत फार होती. तरीही गुणगौरवार्थ रसिक राज्यकर्ते पैसा पाण्यासारखा खर्च करीत असत, याचेच हे बोलके उदाहरण आहे.

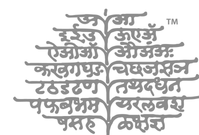
सवाई माधवरावांच्या वेळीच पेशवे दरबारात भवाई गुजराथी व व्यंकट नरसी हे दोन मोठे गवई होते. शिमग्याच्या सणात शनिवारवाड्यात नायकिणी, नटवे व नाचे पोरे आणून त्यांचे खेळ करून घेतले जात. १७८६च्या रंगपंचमीला "तिसरा प्रहरपर्यंत पंचमीचा रंग केला, मजलस गणपतीच्या दिवाणखान्यात केली. कलावंतिणीचे दोन ताफे होते. चार घटका नाच होऊन मग रंगास प्रारंभ केला. श्रीमंतांनी आपले हाती चिळकांडीने कार्यकारण यांचे अंगावर घातला; त्यानंतर रंगाची व गुलालाची रेल झाली. अंग व पोशाख भिजून चिंब झाली. इथपर्यंत रंग खेळले, मग विश्रांती घेऊन दोन घटिका रात्री चापेखणात येऊन फडी बसले... खेळ, डफगाणे व पोरांचा नाच, गोविंदाची सोंगे झाली. पाच दिवस खेळ झाला. त्यांत दिवसा रंग, रात्री फडगाणे, पोरे नाचणारे, गोविंदा राणू सोंगाडे असा कार्यक्रम होता. पोरांत चांगला नाचणारा एक सासवडचा व दुसरा जंगमाचा होता. सोंगांत एक दाईचे व दुसरे मोगलाचे, एक गणपतीचे व दुसरे मुरळीचे, राणूपैकी तपकिरीची नक्कल याप्रमाणे तमाशा झाला. सुप्याचा लक्ष्मण गुरव दशावतारी खेळ करी." इत्यादी तपशीलवार मजकूर इतिहाससंग्रहात नोंदविलेला आढळतो. रंगपंचमीचा हा उत्सव जेव्हा पेशव्यांच्या महालात झाला त्या वेळी विनोदी नटवे दरबारात होते.

त्यांपैकी लक्ष्मण गुरव आणि बललिंग नाईक या मुख्याच्या दोन असामींनी धमाल उडवून देऊन दशावतार खेळ सादर केला. त्याबद्दल त्यांना प्रत्येकी रु. ३०/– बक्षीस देण्यात आले. रंगपंचमीला केशर व पळसाच्या फुलांपासून तयार केलेला सुगंधित रंग उडविण्यात येई. हा समारंभ पुढे पुण्यातच हिराबागेत साजरा होऊ लागला. त्या वेळी शिंदे, होळकर, भोसले आदी मातब्बर सरदार तिथे उपस्थित असत. अशाच एका प्रसंगी शिंद्यांच्या रेसिडन्सीमधील मेजर ब्राउटन हा सेनाप्रमुख हजर होता. त्याने रंगपंचमीच्या सणाविषयी पुढील वर्णन लिहून ठेवले आहे. "अशा प्रकारचे दृश्य मी आयुष्यात प्रथमच पाहत आहे. एकामागून एक नृत्य करणाऱ्या सुवर्ण व चांदी यांनी मढविलेल्या जरीकाठची वस्त्रे नेसून नटलेल्या मुलींचे ताफे नृत्यासाठी पुढे येत होते. ..."

नटवे जी विविध सोंगे अशा उत्सवप्रसंगी सादर करीत त्या करमणुकीस पेशवाईत तमाशा ही संज्ञा रूढ झाली होती; परंतु ती सर्वार्थाने आधुनिक तमाशापेक्षा वेगळी कला होती. त्यात गद्य व संगीत-नाटकाची बीजे मात्र होती. फक्त कथानक व एकसूत्रता यांचा अभाव होता. गोंधळ, ललित, दशावतारी खेळ अशा लोककलांप्रमाणेच पेशवाईत भेदिकांचे ताफे हळूहळू प्रचारात आले. महाराष्ट्र भूमीतील स्त्री-पुरुष मूळचेच धार्मिक-आध्यात्मिक वृत्तीचे. गाणे-बजावणे हाच ज्यांचा उदरनिर्वाहाचा धंदा आहे, अशा डौरी, डोंबारी, कोल्हाटी, महार, मांग इत्यादी जातींच्या गवयांना या वेळी आणखी एक विषय मिळाला होता. तो म्हणजे घरदार सोडून देशाच्या रक्षणासाठी शिपाईगिरी करण्यासाठी लढाईवर बराच काळ दूर गेलेल्या शिपायाला जी एक कामबुभुक्षित वृत्ती येते, तिचा निरस करण्यासाठी भडक आणि उथळ शृंगाराची गाणी रचणे व ती सैनिकशिपायांच्या पथकांत जाऊन गाऊन दाखविणे व त्यांचे मनोरंजन करणे. अशा प्रकारच्या गरजेतूनच 'लावणी' या लोकगीताचा जन्म झाला आणि पुढे हीच लावणी तमाशाची जन्मदात्री ठरली. या लावणीचे अनेक प्रकार पेशवाईत प्रचलित असल्याचे दिसून येते. शाहिरी लावणी ही पोवाडे रचणारे शाहीर डफ, तुणतुण्यावर फडात गाऊन दाखवीत. तीत बहुतेक पराक्रमी वीरांच्या शृंगारकथा असत. बैठकीची लावणी ही बहुधा कलावंतिणी स्त्रिया दिवाणखान्यात बसून तबला–सारंगीवर म्हणत असत. विरहिणी स्त्रियांची स्थिती हाच बहुधा वर्णनाचा विषय असे.

पेशवाईत प्रभाकर, परशराम, अनंतफंदी, राम जोशी, सगनभाऊ, होनाजी बाळ इत्यादी अनेक लावणीकार शाहीर झाले. त्यांनी शृंगारवर्णनाप्रमाणेच लावण्यांतून तुळजापूर-पंढरपूर क्षेत्रांतील यात्रा-जत्रांची तसेच दुष्काळांची व सणांची वर्णने बहारदारपणे केली. त्यांनी लावण्या, कटाव, फटके, आर्या लिहिल्या, पण त्यांनी तमाशाला आवश्यक असलेले वग रचल्याचे दिसत नाही; मात्र त्या वेळी भेदिकांच्या ताफ्यासारखे ताफे असत. त्यांनी 'तमाशा' या कलाप्रकाराचा उदय होण्यास अनुकूल पार्श्वभूमी तयार केली, असे म्हटल्यास अतिशयोक्ती होणार नाही; कारण या शाहिरांपैकी गुणी कलावंतांना आसरा देणाऱ्या दुसऱ्या बाजीरावाच्या दरबारात कुणी तमाशा करून दाखविला, असा उल्लेख आढळत नाही. पेशवे-दरबारात राम जोशीचा सत्कार व गौरव झाला; पण त्याची बया नावाची बाई तमाशात कधीच नाचलेली नाही. होन्या गवळीला बिदागी दिल्याचा उल्लेख आढळतो. त्याने रंगपंचमीला दरबारात लावण्यांचा फड उभा केला होता. त्याला तमाशासारखे स्वरूप होते, असे म्हणता येत नाही. शिवाय यांतील बहुतेक कवींनी शृंगाराइतक्याच भक्तिपर काव्यरचना केलेल्या आहेत. दुसरा बाजीराव लावण्या, नाच-गाणी यांचा शौकीन होता; परंतु एखाद्या अंत्यज किंवा इतर कुणा एका तमासगिराला आणवून त्याने तमाशा करविल्याचा उल्लेख तत्कालीन कागदपत्रांत सापडत नाही; तथापि ललितकलेच्या शोकाखातर त्याने पुष्कळ द्रव्य खर्च केले. त्याच्या आज्ञेवरून नवे उत्सव सुरू होऊन त्यांत गुणीजनांचा परामर्श घेण्यात येऊ लागला. त्यांपैकी श्री व्यंकटेशाचा उत्सव महत्त्वाचा मानला जाई. 'त्यांत रामचंद्र गोसावी यांजकडून ललित करविले. त्याबद्दल त्यास पोशाख सनगे दिली' असा उल्लेख इसवी सन १८०६ साली पेशवे दप्तरात करण्यात आला आहे. त्यानंतर दोन वर्षांनी त्रिंबक आत्माराम गवई यांस रु. १२९२ बिदागी दिल्याचा दाखला सापडतो. दुसऱ्या बाजीरावाने आपल्या पदरी देवीदास सारंगवाला कायमचा नोकरीस ठेवला होता. त्याला दरमहा रु. ८०/– व दावलखान गवयास रु. १४०/– अनुक्रमे पगार होता; तथापि दुसऱ्या बाजीरावाचे लक्ष नाटकशाळा, कला-

अनुक्रमणिका





वंतिणी अशांसारख्या शृंगारप्रधान गोष्टींत जास्त रमलेले दिसते.

लग्न-समारंभ, दिवाळीसारखे सण व विशेष आनंदाचे प्रसंग आले असता दीपोत्सव आणि आतष-बाजी यांना मनोरंजनाचा एक विशेष प्रकार म्हणून प्राधान्य होते. सवाई माधवरावांच्या कारकीर्दीत राज्याला स्थिरत्व प्राप्त झाले होते. आणि मुलुखगिरी व लढाई यांचे फार कमी प्रसंग उद्‌भवत. त्यामुळे वरील समारंभांत हरतऱ्हेचे दारूकाम करून पेशवे दरबारातून त्यावर बऱ्यापैकी रक्कम खर्च होत असे. या दारू-कामात विविध प्रकारचे दारूकाम असे. त्यांची नावे पेशवे-दप्तर, रोजनिशी व बखरींतून आढळतात. इतिहास-संग्रहात ती पुढीलप्रमाणे नोंदविली आहेत. (१) तावदानी रोषनाई– काचेच्या कमानी करून व त्यांस आरसे लावून हे दारूकाम करीत. (२) आकाश-मंडळ तारांगण– दारूकामाची उंच झाडे करून त्यांतून आकाशातील ताऱ्यांप्रमाणे नाना रंगांचे तारे उडवीत. (३) चादरी-दारूकाम– तप्त सुवर्णाप्रमाणे लाल व पिवळ्या रंगाच्या फुलांची झाडे तयार करीत. (४) नारळी झाडे–उंच झाडे तयार करून त्यांतून तोफेप्रमाणे व बंदुकीसम आवाज निघत असे आणि त्यातून सर्पाकार तोटे फिरत व फुले दृष्टीस पडत. (५) प्रभाचमक– सकाळी सूर्योदयाच्या वेळी प्रभा चमकते त्याप्रमाणे या दारूकामात देखावा दृष्टीस पडे. (६) कैचीची झाडे– यातून हवाईचे लोट उडत. (७) बादलगर्ज– या दारूकामाचा मेघगर्जनेप्रमाणे आवाज होई.

याशिवाय बाण, पाणकोंबडी, हातनळे, कोठ्याचे नळे, फुलबाजे, महताफा इत्यादी नेहमीचे काही दारू-कामाचे प्रकारही असत. दारूकामाचे महत्त्व उत्तर पेशवाईत विशेषत्वाने जाणवते; कारण या वेळी इंग्रजांचे –कंपनी सरकारचे बस्तान जवळ जवळ सर्व हिंदुस्थान-वर बसले होते आणि लढाईचे प्रसंगही क्वचित उद्‌भ-वत. त्यामुळे राज्यकर्ते व त्यांचे मांडलिक यांचे करम-णुकीकडे जास्त लक्ष वेधले गेले. शिंदे, गायकवाड आदी उत्तर हिंदुस्थानातील सरदारांना तर दारूकामाचा मोठा अनुभव होता. आणि त्याचे प्रयोग ते आपापल्या छोट्या संस्थानांतून करीत. असाच एक प्रयोग महादजी शिंदे यांनी पेशव्यांना पुण्यात करून दाखविला.

महादजी शिंदे यांचा १७९२ साली पुण्यात मुक्काम होता. त्या वेळी उत्तर हिंदुस्थानातील शिलंगणा-नंतरच्या दारूकामाविषयीची माहिती त्यांनी सरदारांना सांगितली. त्याचे वर्णन करताना ते म्हणाले, " हिंदु-स्थानात सिलंगण खेळून माघारे आले असता दारूची लंका चार दिवस शहराबाहेर करून मध्ये रावण करून, नाना तऱ्हेचे राक्षस करून तसेच वानर, हनुमंताची मूर्ती दारूची मोठी करून, त्याच्या पुच्छास आग लावून दिली. असाच समारंभ दिवाळीचा कोटचास कोटेवाला करीत असतो. त्या दारूकामास वर्षास लाख-सवालाख रुपये लागतात. असा खर्च होतो." ही गोष्ट पाटील बोवाचे तोंडची सर्व कारभारी व मुत्सद्दी यांनी ऐकल्या-नंतर सर्व कारभारी बोलू लागले, 'अशी मजा आहे तर श्रीमंतांचे दृष्टीस पडावी.' त्यानंतर महादजी याणी सरकारात विनंती केली की, 'सरकारची मर्जी असली तर अशी दारू तयार करू.' त्या वेळी श्रीमंतांची आज्ञा जाली, "करावी."

आठ-पंधरा दिवसांनंतर महादजी शिंदे यांनी दारू-कामाची व्यवस्था करून श्रीमंतांना पाहण्याची विनंती केली. त्याप्रमाणे दुसरे दिवशी स्वारी तयार करून रमण्यात दारूकाम दाखविले. त्याविषयी पेशव्यांच्या बखरीत पुढील मजकूर आढळतो. " मग रात्रौ संध्या झाल्यानंतर फराळ करून तमाम सरदार व मानकरी व मुत्सद्दी तयार होऊन सरकारची स्वारी निघाली. ती सहा घटिका रात्रीस पर्वतीस दाखल झाली. सर्व पुण्याचे अलम (लोक) तमाशा पहावयास निघाले ते पर्वतीस जाऊन जागोजाग बसले. जिकडे तिकडे मशाली-दुशाके (काकडे) लावले आहेत तेव्हा सारा पर्वतीचा डोंगर फुलून निघाला. सरकारची स्वारी येऊन बसली. नंतर महादजी यास दारू सोडण्याची आज्ञा जाली. मग पाटील बोवा यांनी दारू सोडण्यास आरंभ केला. ते प्रहर रात्रीपासून दोन प्रहर रात्रपर्यंत दारू लंका सुटत होती. नाना तऱ्हेची झाडे, त्यामध्ये तारे तुटू लागले. हनुमंत दारूचा केला होता तो उडून जागोजाग बसू लागला. तेव्हा दारू सुटत चालली. असा मोठा समारंभ दारूचा झाला. सारी दारू सुटल्यानंतर मग पाठीमागून तोफेची धडेबाजी (एका मागून एक आवाज) करून दाखविली. असा तीन प्रहर रात्र पावेतो दारूचा समारंभ झाला. नंतर स्वारी पुण्यास

आली. सर्व लोकही आले. ते दिवशी तोफेची मनाई (वेळेचे बंधन नव्हते) होती. "

पेशवाईच्या अस्तानंतर कलाकारांच्या आश्रय-स्थानात बदल झाला. प्रारंभी राजकीय अस्थिरता निर्माण झाली; तरी बडोदे, ग्वाल्हेर, इंदूर, नागपूर, सांगली, मिरज, कोल्हापूर आदी संस्थानांतून मल्ल-विद्यादी खेळांना आणि कलांना आश्रय मिळाला; तथापि पुढे लोकाश्रयाबरच लावण्या, पोवाडे, तमाशा यांची भरभराट झाली. एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धात महाराष्ट्रात संगीत नाटक मंडळचा स्थापन होऊन त्यांनी संगीताच्या अभिवृद्धीच्या कामी तसेच प्रसार-कार्यास हातभार लावला. आणि अनघड संगीत नाटकाला प्रारंभ झाला. कीर्तनकार ही संस्था एकोणिसाव्या शतकात आकर्षणाचे एक प्रमुख केंद्र बनली होती. राष्ट्रीय चळवळीच्या वेळी तिने राष्ट्रीय वळण घेतले आणि राष्ट्रीय कीर्तनकार उदयास आले.







क्रीडा–खेळ : एक आधुनिक दृष्टिकोण

प. म. आलेगावकर

कळस दिसतो, पण पायाचे काय ?

दर चार वर्षांनी साऱ्या जगाचे लक्ष ऑलिंपिक जागतिक क्रीडास्पर्धांकडे लागून राहते. राष्ट्राराष्ट्रांत सुवर्णपदकांच्या तुलनेने श्रेष्ठत्व सिद्ध करण्याची चढाओढ सुरू होते. कुणीतरी पुढारी गल्लीपासून थेट दिल्लीपर्यन्त एकच वाक्य म्हणत असतो, 'ते छोटे देश किती सुवर्णपदकं मिळवतात आणि ७० कोटींच्या भारताला एकही सुवर्णपदकं मिळू नये– काय ही दुर्दशा !' सुवर्णपदकांचा चमकणारा सुवर्णकळस मात्र दिसतो; पण ती मिळविण्यासाठी ते देश या क्रीडाक्षेत्राचे नियोजन काय करतात, त्यासाठी किती घाम गाळतात, आणि तोही किती अत्याधुनिक, शास्त्रीय पद्धतीने. या सर्वांचा विचार करण्यासाठी त्या मंदिराचा पाया, ओवऱ्या, गाभारा, भिंती, गोपुरे आणि मगच कळस या रस्त्याने जायला पाहिजे.

खेळ, व्यायाम, शारीरिक शिक्षण, मनोरंजन या सर्वांचा शास्त्रीय दृष्टीने विचार करणे आवश्यक आहे.

व्यायाम

काय हो, खरा व्यायाम म्हणजे काय ? त्याची लक्षणं कोणती ? (सदर लेखकाने शेकडो शिक्षकांना यासंबंधी प्रश्न विचारून निरनिराळे संशोधन-निष्कर्ष काढले आहेत-असो.) व्यायामात शारीरिक हालचाल हवीच. हालचाल म्हणजे दोन परस्परविरुद्ध स्नायु समूहांचे परस्परांना ताणून धरणे, प्रसंगी मुक्त करणे. व्यायाम म्हणजे स्नायूंचे हेतुपूर्वक केलेले विशिष्ट आवर्तनांचे आकुंचन-प्रसरण. व्यायामाच्या वेळी नेहमीचे नाडीचे पडणारे ७२ ठोके सुमारे १५०–१७५ तरी व्हायला हवेत. ते निदान अर्धा तास तरी टिकायला हवेत. (शालेय विद्यार्थ्यांचे नेहमीचे ठोके सुमारे १०० असतात.) त्या वेळीं घाम यायला हवा.

मानसिक दृष्ट्या व्यायाम स्वत: स्वेच्छेने केलेला हवा. (व्यायाम म्हणजे दुसऱ्यांसाठी केलेले कष्ट नव्हेत. नाहीतर लाकूड-तोड्यांचे, होडी वल्हविणाऱ्या कोळ्यांचे दंडही दणकट असतात.) त्यात आनंद व समाधान हवे.

व्यायाम : चौरस स्वरूप– मूलभूत शारीरिक क्षमतांचा विकास करण्यासाठी चौरस व्यायाम हवा. केवळ दोन, तीन हजार दंड घालून शरीर दिसायला दणकट होईल, त्यामुळे ताकद (स्ट्रेन्थ) वाढेलही पण दम, श्वास व वेग ह्या क्षमता वाढतील असे नाही. एखादा नुसताच सुस्त शरीराचा धूड, धिप्पाड माणूस चौरस व्यायाम करतो असं नाही. जोर-बैठकांच्या बरोबर त्याच्या हृदयाला, फुप्फुसाला–वेगाने धावताना कमीअधिक हालचाल करून शरीराला पुरेसा प्राणवायू पुरविण्याची सवय लागली पाहिजे. जसे बुद्धीचे स्मरण, तर्क-अनुमान, सांख्यिकी क्षमता, तर्क इत्यादी घटक आहेत, तसेच शारीरिक क्षमतांचे दमश्वास (Cardiovascular endurance), स्नायूंचा दमदारपणा (Muscular endurance), वेग (Speed), ताकद (Strength), तिचे चार प्रकार– चपळाई (Agility), सांधे चलनवलन दीर्घता (Flexibility), तोल (Balance) इत्यादी अनेक घटक आहेत.

या विविध शारीरिक क्षमतांसाठी विशिष्ट प्रकारे शारीरिक हालचाल कृती करून त्या त्या क्षमतांचा विकास करणे म्हणजे चौरस व्यायाम– निरनिराळ्या वयोगटांमध्ये या क्षमता किती असाव्यात याचे शास्त्र आता ठरलेले आहे. या क्षमतांचे शास्त्रीय दृष्टीने मोजमाप करून त्या त्या वयाला त्या मुलांचा व मुलींचा शारीरिक क्षमतांचा दर्जा कितपत आहे ते ठरविता येते. कमी असतील तर त्यांच्या विकासासाठी पुरेसे व्यायामही घेता येतात.

मूलभूत शारीरिक क्षमतांचा विकास एकंदर आरोग्यकारक सुदृढतेस (Health Related Fitness) आवश्यक असतो. हा विकास होण्यासाठी पायाभूत असलेले (Mother games) अॅथलेटिक्स, जिम्नॅस्टिक्स व पोहणे या तिन्ही प्रकारांत सर्व मुलांना

अनुक्रमणिका

प्राथमिक शाळेत सहभागी होण्यास संधी द्यावी, मिळावी.

खेळ

खेळ एक वेगळेच अस्तित्व घेऊन असतात. खेळ म्हणजे मानवी संस्कृतीचा उत्तम आविष्कार. एकदा आपण रानावनात शिकारीसाठी कुणाचा तरी पाठलाग करत होतो– त्याची आज धावण्याची शर्यत झालीय, तर एखाद्याचा पाठलाग करताना वाटेत ओढा आला, त्याने तो एका दमात ओलांडला– ती आज लांब उडी झाली. एखाद्या प्राण्यावर त्याने दगड वगैरे फेकून मारले– तेच आज गोळाफेक, थाळीफेक स्वरूपात दिसून येते. कुठे गावाच्या वेशीतून हरलेल्यांच्या कवटचा लाथेने मारल्या जायच्या त्याचा फुटबॉल झाला. खेळांचा उत्तम प्रकारे आविष्कार होण्यासाठी त्यांच्यावर संस्कार करून ती एक वेगळी क्रीडासंस्कृती होते. मुष्टियोद्धे काय जीव तोडून एकमेकाला मारतात, पण अखेरीस हरणारा, जिंकणारा एकमेकांना गळामिठी भेटतात. परस्परांचे अभिनंदन करतात. एरवीच्या गावाकडच्या मारामारीत अखेरीस असं अभिनंदन करतात का ? कुस्ती, मुष्टियुद्ध, जुडो, कराटे खेळांत परस्परांना मारतात– पण मारण्यासाठी मारत नाहीत, मारणे हे एकमात्र निमित्त असते. वर्चस्व सिद्ध करावयाचे असते ते खेळून, दुसऱ्याला हरवून.

खेळ म्हणजे सामाजिकता. सामाजिकतेचा विकास. सहकार्य, स्पर्धागुणांचा विकास. मनाचे स्वातंत्र्य, खेळणाऱ्याला यशाचा आनंद. पाहणाऱ्यालाही एक निर्भेळ आनंद. मनावरचा ताण कमी करण्याचा औद्योगिक-यांत्रिक युगात एक उपयुक्त मार्ग.

शारीरिक शिक्षण

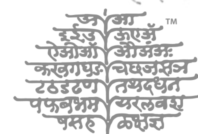
मनाला वळण लावण्यासाठी, त्याचा विकास करण्यासाठी आपण विविध शालेय विषयांचे खास अध्ययन करतो. तसेच शरीराच्या विविध अवयवांनासुद्धा खास शिक्षण देऊन विविध शारीरिक हालचाली घडवून आणाव्या लागतात. तसे तर सर्कसमधील प्राणी, लष्करातील घोडेसुद्धा केवळ शारीरिक हालचालीद्वारे आपणास हवी ती कृती शिकतात; पण मनुष्यप्राण्यांचे शिक्षण केवळ शारीरिक न राहता त्यात आपण करीत असलेली कृती योग्य आहे की अयोग्य हे तपासण्यासाठी विशेष बौद्धिक क्षमता असते. त्याला मानपान, सामाजिकता, भावनिकता, इतर अनेक गोष्टींसह आपल्या कृतींचा विचार करून तिची उपयुक्तता, योग्यता ठरविता येते. सर्कसमधील स्टुलावरून एखादा हत्ती खाली पडला तर इकडंतिकडं पाहतो का ? पण तुम्ही-आम्ही जिन्याची एखादी पायरी चुकून पडलो तर लगेच इकडं-तिकडं पाहतो. का तर कोणी पाहिलं नाही ना ? कारण आपल्याला शरीराला लागण्यापेक्षा इतर कुणी पाहिलं तर मनालाच अधिक लागते.

मोठ्या स्नायूंच्या माध्यमातून, विविध शारीरिक शक्तींच्या विकासातून अनेक मानसिक क्षमतांच्या साहाय्याने आपले क्रीडाकौशल्य विकसित होते. शरीराचे शिक्षण होते. कौशल्य म्हणजे कमीत कमी श्रमांत अधिकाधिक कार्य– तेसुद्धा सौंदर्यपूर्ण हालचालीतून अभिव्यक्त व्हावे आणि त्याला व्यक्तिवैशिष्टयाची खास जोड असावी. जसे सुनीलची सिक्सर वेगळी, कपिलची वेगळी, रवि शास्त्रीची वेगळी, जावेद मियाँदादची वेगळी. धावसंख्या सर्व षटकारांना सहाच मिळणार.

मानसिक क्षमतांच्या दृष्टीने अवबोधात्मक विकास, दिगअवधिज्ञानविकास, शरीरस्थिती (Body positions), शरीरस्थिती जाणीव-विकास (Body awareness), तोल, शरीरधारणा, (Body Postures) इत्यादी अनेक क्षमतांचा स्वतंत्रपणे विचार करता येईल.

भोवरा खेळताना वरचा हात मारणे असो, की सागरगोटे खेळताना किंवा बैदूल गोटया खेळतानासुद्धा, डोळयांनी अंतर पाहणे, हातांच्या-मनगटांच्या कृतीने अंदाज घेणे, सांध्यातील–स्नायूतील–स्पिंडॉल्स व टेन्शन्सच्या साहाय्याने– अवकाशातील हालचालींचा अंदाज घेणे व त्यातून कौशल्याचा विकास करून घेणे, शरीरावयवांकडून आपल्याला हवी ती कृती करून घेणे म्हणजे शारीरिक शिक्षण होय. आपल्या शरीराच्या विविध कृतींचा, हालचालींचा अंदाज घेत घेत त्यानुसार अपेक्षित कृती करायला शिकणे हे प्राथमिक शाळेतील शारीरिक शिक्षणात घडावे लागते. आपल्या काही सामान्य हालचाली सफाईदारपणे सहज करता येण्याचे शारीरिक शिक्षण नियोजनपूर्वक देण्याचा आपण प्राथमिक शिक्षणात खास विचार केलेला नाही.

अशा प्रकारे मूलभूत शक्तींचा विकास आणि त्याला शारीरिक शिक्षणाची योग्य जोड दिली गेली तर व्यक्तीच्या विविध कौशल्यांचा विकास होईल.





अनुक्रमणिका

तात्त्विक सिद्धांत

सामाजिक, आर्थिक दृष्टीने पाहिलं तर खेळ व शारीरिक शिक्षण यांच्याकडे अधिक सखोल व विशाल दृष्टीने पाहणे आवश्यक आहे.

एखाद्या संस्कृतीचा, देशाचा जसजसा आर्थिक विकास होत जातो तसतसा त्या समाजातील लोकांना रिकामा वेळ, फावला वेळ, फुरसदीचा वेळ अधिक मिळत जातो. शासनाने नाही का मध्यंतरी पाच दिवसांचा आठवडा केला. त्या दोन दिवसांच्या वेळाचे एवढ्या मोठ्या समाजाने काय केले ? एवढे मानवी श्रमतास (Human Labour-hours) वाया गेले त्याचे काय? आणि आपण पाहतोच की, ज्यांच्याकडे असा रिकामा वेळ आहे, पैसा आहे आणि काही वेळ सत्ताही आहे हे लोक त्यांच्या गैरप्रवृत्तीमुळे समाजाला घातक ठरतात. ही गोष्ट एकेका कुटुंबातही घडते. जो वेळ आपल्या मालकीचा तो आपला रिकामा वेळ ! त्याचा सदुपयोग म्हणजे पर्यायाने समाजाचा विकास. या अधिक रिकाम्या वेळाच्या काळात अनेक समाजांचा नाश झालाय. तशाच अनेक फार मोठमोठ्या सांस्कृतिक विकासाचे टप्पे याच काळात घडत असतात. भारतीय संगीत, शिल्प, नृत्य, वाङ्मय यांची निर्मिती अशाच प्रशांत, संपन्न काळात झालेली आहे. एके काळी राजपुत्रांना व राजे लोकांनाही हा दंडक मुद्दाम पाळायला लागत असे, की लढाईचा काळ नसेल, संपन्नतेचा, शांततेचा काळ असला तरी त्यांनी दूरदूरवर शिकारीला जावे. त्यामुळे ते शरीराने तंदुरुस्त राहतील आणि मनानेपण कामात गुंतलेले राहतील व राजपुत्र, राजे त्यांना आवश्यक त्या वृत्ती व शक्तींची जोपासना करतील.

खेळ– मनोरंजन

शेतामध्ये दिवस दिवस राबून शारीरिक थकव्याचे रूपांतर मानसिक आनंदात गावोगावी शेतकरी, कामकरी, श्रमिकवर्ग करीत असतात. कधी असेही एक स्पष्टीकरण मिळते की, पूर्वीच्या राजेलोकांनी उंच, प्रशस्त मंदिरे उभारून, त्यांत मूर्ती व निरनिराळ्या कथाप्रसंगांची शिल्पे निर्माण करण्यासाठी वर्षानुवर्षे काही कारागिरांना गुंतवून ठेवले. त्यायोगे त्यांना एका मोठ्या सत्कार्यात सहभागी झाल्याचे समाधान लाभत असावे.

खेळ, गाणी, सामाजिक नृत्ये, यांमुळे एक प्रकारची सामाजिकता निर्माण होते. ज्या गावात एके काळी जातिगोती, उच्चनीच भेद मानीत, त्या गावातील निरनिराळी मुले-मुली निरनिराळ्या खेळांच्या रूपाने एकमेकांच्या अगदी जवळ येऊन खेळत. हिंदी लेखक प्रेमचंदचा गया चमार आपल्या साहेबाबरोबर गुल्लीडंडा खेळतो; तर स्वामी मंजुनाथ, साहेबाच्या पोराबरोबर क्रिकेट खेळतो हे टी. व्ही. वर आपण पाहिलंच आहे.

खेळ व सामाजिकता

समाजाच्या मानसिक स्वास्थ्यासाठी, भावनिक ऐक्यासाठी, सामान्य बाल-बालिकांना खेळाचा आनंद देण्यासाठी सर्वप्रथम यमुनाकाठी तो नंदाचा पोर गोकुळचा राजा खेळ खेळला ! अशा खेळात थोरसुद्धा आपले मोठेपण विसरून आपल्या मानापानाच्या झुली बाजूला ठेवून गावोगावी गोविंदा-गोंद्या करत पावसापाण्यात नाचत दहिहंडी फोडत आहेत आणि मग आपणास स्व.राजकपूरसारखे मोठेमोठे लोक होलिकोत्सवात, रंगपंचमीला खेळताना पाहून आश्चर्य वाटण्याचे कारण काय ?

गेल्या पंचवीस-तीस वर्षांपूर्वी, पाण्याचा अभाव व स्वच्छतेच्या जाणीवेचा अभाव यांमुळे कातडीच्या खरूज, गजकर्ण, नायटा, देवी इत्यादींसारख्या रोगांचे प्रमाण खूपच होते. गेल्या १०-१५ वर्षांत पोटाचे अपचनादींचे विकार वाढलेत आणि येत्या २०-२५ वर्षांत खायला चांगले आहे, घर-निवारा ठीक आहे; पण कुणाची पाठ दुखतेय, कुणाचं सर्व काही ठीक असून डोकं दुखतंय तर कुणाची मान दुखतीय, गळ्याला पट्टा लावलाय, कुणाची छाती दुखतेय, कुणाचा रक्तदाब वाढलाय– कमी झालाय असे दिसेल. आत्यंतिक मानसिक ताणतणावांमुळे, आत्यंतिक औद्योगीकत्वाने, अतिशहरीकरणाने– शरीरावयवांची काही हालचाल दिवसभरात करण्याचा प्रश्नच नाही. आवश्यकताच नाही. गरज नाही. त्यामुळे हालचालीअभावी कधी हायपोकायनेटिक डिसीजीज होताहेत, तसेच मनोकायिक रोगांचे प्रमाण वाढलंय. त्यासाठी मोकळ्या हवेतील भरपूर खेळ, फिरायला जाणं, डोंगर चढणं– अशा हालचालीही आवश्यक आहेत.

खेळ– राष्ट्राची संपन्नता

आर्थिक दृष्टीनं पाहिलं तर आजच्या यंत्रयुगाला मॅच होणाऱ्या अतिवेगवान– चौरस हालचाली जाणीव-

पूर्वक करण्याचे शरीर-मनाला शिक्षण घ्यायला हवे. आपण स्टारवार्स किंवा स्टारट्रेकमध्ये काम करणारे लोक बुद्धीने चौकसपणे एकाच वेळी किती यंत्रे हाताळतात, त्याच वेळी ते शरीरानेही कसे सुदृढ असतात, हे पाहिले आहे. (लेखकाने जर्मनीत ५४ इंच छातीचे, २२–२४ इंच दंडाचे, ६–६॥ फूट उंचीचे, दोन-अडीचशे पौडांचे व केवळ २५ वर्षांचे तरुण लोक पाहिलेत.) अर्थात आपल्याला सर्वसामान्य माणसांना सर्रास कोल्हापूरला जाऊन कुस्तीचं मैदान गाजवायचं नसलं तरी सर्वसामान्य सुदृढता हवीच. एकेका व्यक्तीचे सामान्य आरोग्य, तिची दैनंदिन कार्यक्षमता वाढविणे आवश्यकच असते. कारण त्यावरच एकूण संपूर्ण राष्ट्राची उत्पादनक्षमता वाढते, अवलंबून असते. तेव्हा दैनंदिन शारीरिक शिक्षण, व्यायाम यांमुळे संपूर्ण राष्ट्राचे उत्पन्न व एकंदर अंगमेहनत करण्याची वृत्ती, आनंदी वृत्ती वाढणे अवलंबून असते.

एक खास विचार

देशातील शारीरिक शिक्षणाचा व आंतरराष्ट्रीय क्रीडास्पर्धांचा योग्य प्रकारे विचार करणे आवश्यक आहे. सर्वसामान्य बालकांच्या इतर बौद्धिक, भावनिक विकासाबरोबर त्यांच्या मूलभूत शारीरिक क्षमतांचा विचार व्हायला हवा. खास आंतरराष्ट्रीय स्पर्धांसाठी या मूलभूत शारीरिक क्षमता व मानसिक क्षमता ज्या ज्या बालकांजवळ विशेषत्वाने दिसून येतात त्यांना खास प्रशिक्षण देणे आवश्यक आहे.

मानसिक क्षमतांची जाणीव

आता प्रगत स्तरावरती केवळ शारीरिक क्षमताच नव्हे तर मानसिक क्षमता व ते ते क्रीडाप्रकार यांचाही अतिसखोल अभ्यास झालेला आहे. मुष्टियुद्ध, जुडो, कराटेसारख्या खेळात आक्रमकता (Aggression) आवश्यक असते, व त्याचाही स्तर ठरवून वाढवावा, कमी करावा लागतो. अति कमी आक्रमकता, कमी आवेग व कृति प्रवणता (Arousal व Activation) किंवा कमी चिंता (Anxiety) खेळाडूची वृत्ती बेफिकिरीची करते; तर या तिन्ही-चारी भावनांचे अति आधिक्य झाले तर खेळाडूचा मानसिक समतोल जातो व तो नियमाविरुद्ध खेळतो. कधी पंचांना एखादा ठोसा लगावतो तर तेही चुकीचे आहे. ज्या खेळात प्रतिस्पर्धी समोर नसतो, त्याच्या आक्रमणाचा संबंध नसतो अशा धनुर्विद्या, नेमबाजी, जिम्नॅस्टिक्स, मल्लखांबासारख्या क्रीडाप्रकारांत खेळाडूंची एकाग्रता (Concentration-Narrowest path of Attention) अत्यंत सूक्ष्म व तरलतम असावी लागते. तर डोंगरावरच्या कडे चढण्याच्या, समुद्रावरच्या सरफरसारख्या खेळात, बर्फावरील खेळात, डबलबार–सिंगलबार किंवा काही धाडसी क्रीडाप्रकारात त्या खेळाडूचा आत्मविश्वास (Confidence) आवश्यक असतो. तर उंचावरून सूर मारण्याच्या, जिम्नॅस्टिक्सच्या उड्यांमध्ये वरील एकाग्रता (Concentration), आत्मविश्वास (Confidence) यांबरोबरच धाडस (Courage) फारच आवश्यक असते. कारण एखाद्या कड्याच्या टोकावर जाऊन जरा मागे पाहताच 'माझा तोल गेला तर' ही भावना एकहजारांशसुद्धा मनात येता कामा नये. आली तर ... ! !

या सर्वांबरोबरच प्रयत्न, जिद्द, धवल पेटिका, कृष्ण पेटिका (White Box and Black Box) आदी तंत्रे वापरावी लागतात. तर शिथिलीकरण (Relaxation), साक्षीकरण (Visualisation) आदी प्रगत तंत्रांचा, आंतरिक प्रेरणांचा (Intrinsic Motivation) उपयोग करावा लागतो. मुंगीच्या पायातील अतिसूक्ष्म पैजणांचा, अतिसूक्ष्मातिसूक्ष्म आवाज ऐकू येण्याची क्षमता असलेली ज्ञानेंद्रिये विकसित व्हावी लागतात. (लेखकाने यासंबंधीचे खास वर्ग स्वीडनमधील इंटरनॅशनल युनिव्हर्सिटी–ओरेब्रो– स्वीडन येथे पूर्ण केलेत तर डेन्मार्कमध्ये आपले संशोधनप्रबंध जागतिक परिषदेत सादर केलेत.) फार सखोल विवेचनाची ही जागा नाही; पण केवळ शारीरिक मेहनतीने, बाह्य सुखसोयींनीच ऑलिंपिक सुवर्णपदके मिळतात असे नाही, एवढेच !

काही उपाययोजना

समाजाच्या सर्व थरांतील लोक ज्या प्रमुख प्रक्रियेतून जाऊ शकतात ती म्हणजे शिक्षण प्रक्रिया. त्यातही ज्या वयात सवयींची संस्कारक्षमता शारीरिक दृष्टचा व मानसिक दृष्टचाही सहजपणे दिसून येते ते म्हणजे प्राथमिक शाळेतील ६ ते १२ हे वय. या प्राथमिक व पूर्व-प्राथमिक शाळेतील शारीरिक शिक्षण, खेळ व आरोग्यकारक सवयी फार जाणीवपूर्वक निर्माण कराव्या लागतात.

आमचे प्राथमिक शिक्षक ज्या खास करून डी. एड. प्रक्रियेत तयार होतात तेथे केवळ शो म्हणून शारीरिक शिक्षणाचा पेपर आहे. आपल्या चारपाचशे डी. एड. कॉलेजमध्ये खेळांचे प्रात्यक्षिक बहुतेक शिक्षकांकडून घेतले जातच नाही. ज्यांना स्वतःलाच त्या कृती करता येत नाहीत, करण्याचे कौशल्य नाही, त्या क्रीडाकौशल्यातील यश-अपयश कळत नाही त्यांना त्या क्रीडाप्रकारांत काय आनंद आहे हे अनुभविता येत नाही.

पूर्वप्राथमिक-प्राथमिक शाळेत प्रत्येक शारीरिक कृतीला काही उद्दिष्ट व अर्थ असतो. त्यातून अवबोधात्मक विकास होतो हे आपल्या शिक्षकांच्या अभ्यासक्रमात केवळ उल्लेखापुरतेसुद्धा शास्त्र म्हणून सापडत नाही. मग प्रत्येक हालचालीची शरीरशास्त्रीय पार्श्वभूमी व भौतिकशास्त्रीय पार्श्वभूमी आमच्या शिक्षकांनाच माहिती असण्याचा प्रश्नच नाही. आपला शारीरिक शिक्षणाचा मूलभूत पाया अगदी कच्चाच आहे.

शरीरविज्ञानाच्या दृष्टीने

सांधे, स्नायू, शारीरिक परिपक्वता– हालचालीस लागणारी प्राणवायूकडून मिळणारी शक्ती इत्यादी गोष्टींचा कुठे सांगोपांग विचार केला जात नाही. तर पदार्थविज्ञान–भौतिक शास्त्राच्या दृष्टीने प्रत्येक हालचालीस गती, अवकाश, जोर, दिशा, अंतर, काही प्रमाणात घर्षण, गुरुत्वाकर्षण, तरफांचे प्रकार यांचा अभ्यास आवश्यक असतो, हे आमच्या अभ्यासक्रम तयार करणाऱ्या शिक्षणतज्ज्ञांच्याच गेली कित्येक दशके लक्षात आले नाही. पाणी डोंगरावरून जमिनीकडे वाहते. शिक्षणतज्ज्ञ, शासन, अभ्यासक्रम–पुस्तके–शिक्षकांचे ज्ञान व मग बालकांना प्रशिक्षण व त्यानंतर त्यांचा विकास ! आपण समजू शकतो की या शारीरिक शिक्षणाचा प्रारंभ जिथे व्हायला पाहिजे त्या उच्च क्षेत्रातच झालेला नाही. सध्याचा अभ्यासक्रम काय आहे आणि त्यात किती व कशी दुरुस्ती करायला हवी हा आपल्या लेखनाचा तूर्त तरी विषय नाही.

माध्यमिक किंवा उच्च माध्यमिक

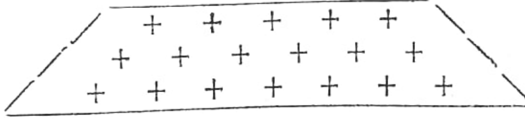
प्राथमिकप्रमाणेच या काळातील स्थिती आहे. आमचे शिक्षक या तासाला कुठं तरी व्हरांड्यात गप्पा मारत बसतात आणि म्हणतात, खेळा रे मुलांनो ! किंवा एखाद्या बाई खांद्याची पर्स सावरत हातातील स्वेटरच्या सुया उलटचा-सुलटचा करत झाडाखाली बसून मुलांना उन्हात खेळायला पाठवितात. का, गणिताच्या, इंग्रजीच्या तासांना तुम्ही असं करता ? सोडवा रे गणितं, तुम्हीच ही कविता शिकून घ्या आता... । शिक्षकांचे या विषयांचे तांत्रिक ज्ञान, प्रात्यक्षिक करण्याची कुवत मुख्याध्यापक, शाळासंचालक, अपुरे साहित्य या सर्वांचा परिणाम हे सध्याचे शारीरिक शिक्षण आहे.

काही क्षेत्रांत विजय– त्यापासून बोध

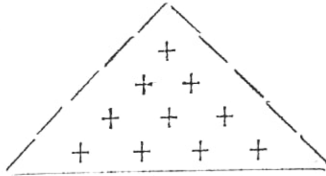
मोठमोठ्या शाळा-कॉलेजची मैदाने ओस पडलेली असतात. ॲथलेटिक्ससाठी वर्षातून एखाद्या दिवशी स्पर्धेच्या निमित्तानं ट्रॅक आखला जातो – खरंच का ॲथलिट त्या मोजमापाने आखलेल्या ट्रॅकवर निरनिराळे अंतर आपण किती वेळात धावू शकतो, काय चुका होताहेत, आपल्यात प्रगती कशी होईल अशा ट्रायल्स घेतात ? पुण्यासारख्या ठिकाणी मोठमोठ्या महाविद्यालयांची मैदाने खेळावाचून रिकामी असतात. तिथे कधी जोरदार फुटबॉल – हॉकी चालतंय ? आमचे स्टेडियम्स तर शोभेच्याच वस्तू आहेत. कित्येक लाखांची गुंतवणूक कधीकाळी क्रिकेटच्या किंवा एखाद्या फिल्मस्टारच्या रजनीने उपयोगाला यायची !! पुण्यातला कुस्तीचा शिवाजी स्टेडियम. एखादा उकीरडा परवडला. तेथे आपल्याला सरळ जाताही येणार नाही.

ज्या खेळांच्या संघटना मजबूत आहेत आणि त्यातूनही ज्यांच्याकडे कमी-अधिक प्रमाणात क्रीडांगणावरच्या स्पर्धांची निश्चित रूपरेषा आहे त्या क्रिकेट, टेनिस, बॅडमिंटन, जुडो, बॉक्सिंग, जिम्नॅस्टिक्स, मल्लखांब वगैरेच्या खेळाडूंना काहीतरी खेळ दाखविण्याची व त्यात प्रगती करण्याची संधी मिळते. निरनिराळ्या खेळांच्या संघटना बांधणे व त्यांच्या क्रमवार स्पर्धा घेऊन खेळाडू तयार करणे हा एक उत्तम उपाय आहे. खेळाडूंची स्तरवार स्पर्धा चालूच राहिली की एकामागे एक अशी खेळाडूंची दुसरी फळी उभी राहू शकते. एखाद्या खेळाडूचा खाजगी क्रीडामार्गदर्शक एक-दोन खेळाडू तयार करण्याच्या प्रयत्नात असतो. पण त्यापुढे काय ? आपले अ–ब दर्जाचे ॲथलिट खेळत असतानाच, क, ड दर्जाचे खेळाडू तयार होत आले पाहिजेत, त्यासाठी पुढील प्रकारची निवड-रचना करता येते.

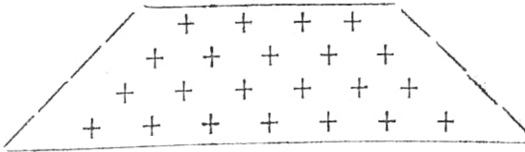
विशिष्ट मर्यादेपर्यंत



रचना १

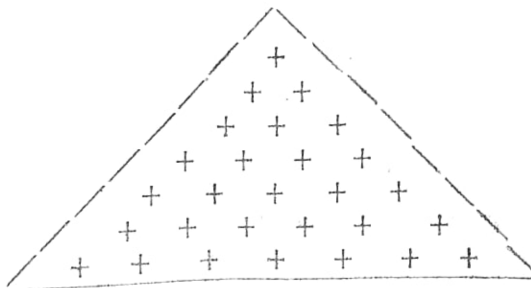


निवडक संधी



रचना २

आदर्श रचना – अनेकांना संधी



रचना ३

रचना १ प्रमाणे काही खेळाडूंना ठरावीक दर्जा-पर्यन्तच खेळायला मिळते, त्यापुढे त्यांचे ते क्षेत्रच संपते. रचना २ प्रमाणे प्रारंभी अनेकांना खेळायला मिळते पण पुढे मात्र ज्यांच्याजवळ पुरेशी साधनसामग्री, वेळ, पैसा आहे असेच निवडक लोक उच्च प्रतीला जाऊ शकतात, पण बऱ्याच वेळा हे वैयक्तिक प्रयत्न असतात. त्यामुळे या खेळाडूंचे सहभागात अखंडत्व नसते. त्यामुळे श्रेष्ठ खेळाडूंनंतर हा प्रश्न पडतो, पुढे काय ? तिसरी रचना मात्र अधिक शास्त्रीय, अधिक व्यवहारी व सतत खेळाडू पुरविणारी आहे. यात प्रारंभीच खूप खेळाडूंना तयार करून त्यांची सतत निवड करता येते. दुसरी फळी तयार ठेवता येते. अर्थात प्रगतिशील किंवा गरीब देशांना ही गोष्ट व्यवहाराच्या दृष्टीने परवडत नसते. असो.

क्रीडा–शास्त्र

नित्य जीवनात एकंदर शारीरिक सुदृढता, निरोगी जीवन, आनंदी आयुष्य, उत्साही, कार्यक्षम व्यक्तिमत्त्व इत्यादी अनेक घटकांचा क्रीडाक्षेत्र व व्यायामाशी, आरोग्याशी फार मोठा संबंध आहे. ही सर्वच क्षेत्रे नव्याने आपले कार्यक्षेत्र ठरवीत आहेत. त्यामुळे या क्रीडाक्षेत्रात विद्यापीठीय स्तरावर मूलभूत संशोधन होणे आवश्यक आहे. विविध क्रीडाप्रकार व विविध वयोगट, स्त्री-पुरुष खेळ व व्यायामप्रकार, आहार, विश्रांती, योग, प्राणायाम, दैनंदिन व्यायाम व एखादा खास खेळ व त्यातील प्रगती, क्रीडा-कौशल्ये यांसंबंधी प्रत्यक्ष प्रयोग करून त्याचे निष्कर्ष लोकांसमोर ठेवून लोकांकडून ते ते क्रीडाप्रकार करून घ्यायला हवेत. आपल्या लोकांच्या प्रकृतीला, दैनंदिन जीवनाला, संस्कृतीला साजेसे व्यायाम शास्त्रशुद्ध संशोधनातून देणे हे आमच्या विद्यापीठीय संशोधनाचे फलस्वरूप असावे. क्रीडाक्षेत्रात खेळाडूंच्या अत्युच्च यशासाठी (High achievements) लागणारे शारीरिक, मानसिक गुण यांचेही संशोधन होऊन ते आम्ही क्रीडांगणावर प्रत्यक्ष कार्य करणाऱ्या क्रीडामार्गदर्शकांसमोर ठेवले पाहिजे.

अशा अनेक दृष्टींनी क्रीडाक्षेत्राचा विकास झाला म्हणजे मग पाया भक्कम होऊन तो नुसताच चमकणारा कळस म्हणजे सर्वकाही असं वाटणार नाही. खेळाच्या प्रगतीची खरी गुरुकिल्ली सापडेल.



कसोटी क्रिकेट विरुद्ध एक-दिवसीय क्रिकेट

बाळ ज. पंडित

एकापेक्षा एक असे दहा षटकार आणि दणदणीत १६ चौकार ठोकून १८१ धावा झळकवणाऱ्या "किंग" रिचर्डस्‌चा डाव रंगतो एक-दिवसीय सामन्यातच ! तेव्हाचं शतक त्यानं केवळ ९७ चेंडूंत पुरं केलं होतं. असं जलदगतीचं शतक त्यानं कसोटीसामन्यात कधीच झळकवलेलं नव्हतं ! तो एक झपाटलेला डाव होता. अगदी एक-दिवसीय सामन्याला शोभणारा. एक-दिवसीय सामन्यातील सारी वैशिष्टचं त्या डावात उठून दिसली होती. त्या सामन्यात वेस्ट इंडिजने ३६० धावा फटकावलेल्या होत्या आणि त्या केवळ ५० षटकांत ! म्हणजे षटकामागे ७ धावांचे प्रमाण पडलं होतं ! असा झंजावाती खेळ कसोटी सामन्यात कधी पाहायला मिळत नाही !

याच रिचर्डस्‌ने त्यानंतर दिल्लीच्या कसोटी सामन्यात भारताविरुद्ध नाबाद १०९ धावा केल्या. त्यांत त्याचे १३ चौकार होते. एकही षटकार नव्हता. आणि शतक पुरं करण्यासाठी त्यानं तब्बल १४४ चेंडू घेतले होते !

– या दोन शतकांत जो काही फरक आहे तोच नेमका कसोटी सामने व एक-दिवसीय सामने यांत आहे.

एक-दिवसीय सामन्याचे चैतन्यच (स्पिरिट) असं आहे की, खेळाडूंच्या अंगात वारं संचारतं ! ते वारं संचारलं की बघावं ... चौकार आणि षटकारांची आतषबाजीच सुरू होते ! रिचर्डस्‌चा तो डाव त्याच्या दृष्टीने अविस्मरणीय होता आणि गोलंदाजांच्या दृष्टी-नेही अविस्मरणीय होता. कारण त्यांच्या गोलंदाजीवर एवढी मारपीट पूर्वी कधी झालेली नव्हती. डिमेल या गोलंदाजाने तर १० षटकांत ९७ धावा दिल्या होत्या ! (म्हणजे प्रत्येक षटकात सुमारे १० !) गुरुसिंघेनेही ४ षटकांत ४३ दिल्या होत्या ! श्रीलंकेचा संघ कितीही कमजोर असला तरी त्या संघाला इतर प्रतिस्पर्ध्यांनी-- म्हणजे पाकिस्तान व इंग्लंडने इतकं धोपटलेलं नव्हतं !

कसोटी सामन्यात एका दिवसामध्ये हल्ली ३०० धावाही होण्याची मारामार पडते. सर्वसाधारणपणे २५० ते २७५ धावाच निघतात. पण इथं तर दिवसाच्या निम्म्या वेळात–म्हणजे सुमारे २०० मिनिटांत ३६० धावांचा धुमधार पाऊस पडला होता !

हे सुसाटपण एक-दिवसीय सामन्यात आहे. म्हणून ते सामने रंगतात. म्हणून लोकप्रिय होतात. म्हणून प्रेक्षकांची तुफान गर्दी उसळते. आणि म्हणून उत्पन्न अफाट होतं....

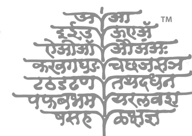
एक-दिवसीय सामन्याचं हे एक आकर्षण आहे.

आता दुसरं आकर्षण बघा–

१६ ऑक्टोबर १९८७ रोजी लाहोरला झालेला सामना आठवा. तो होता पाकिस्तान व वेस्ट इंडिज या दोन संघांत. त्या सामन्याचा निकाल काय लागेल हे कोणालाही सांगता येत नव्हते. इम्रानखानलाही नाही आणि रिचर्डस्‌लाही नाही ! शेवटच्या चेंडूपर्यंत सामना हेलकावे खात होता. कधी पाकचा जय होईल असे वाटत होते तर एकदम वे. इं. चे पारडे जड होत होते. पुन्हा कलाटणी मिळून पाकचा संघ वरचढ ठरत होता तर लगेच वे. इं. प्रतिपक्षावर बाजू उलटवीत होता. अखेरीस या सामन्याचा निकाल शेवटच्या चेंडूवर लागला !

त्याचे असे झाले...

वे. इं. कडे प्रथम फलंदाजी येऊन त्यांनी धावा केल्या सर्वबाद २१६. या धावा जास्त नव्हत्या आणि कमीही नव्हत्या ! वे. इं. च्या हातात तीन फास्ट बोलर्स होते. त्यामुळे २१६ धावांच्या आतच पाकचा डाव संपवण्याची त्यांना खात्री होती. पाकची सुरुवात वाईटच झाली. त्यांचे पाच प्रमुख फलंदाज केवळ ११० धावांत गारद झाले ! त्या गारद होणाऱ्यांत जावेद मिआंदाद व सलीम मलिक होते हे विशेष. आता कोणीही नामवंत फलंदाज उरलेला नव्हता. त्यामुळे वे. इं. चे पारडे जड झालेले होते. पण अनपेक्षितपणे पाकचा यष्टिरक्षक सलीम युसुफ चिकटून बसला !





अनुक्रमणिका

त्याने इम्रानच्या मदतीने ७३ धावांची भर घातली (६ बाद १८३). त्या धावसंख्येवर इम्रान बाद झाला, पण युसुफ खेळतच होता. त्यानंतर वासिम अक्रमच्या साथीने युसुफने १७ धावा वाढवल्या (७ बाद २००). इथे विजय पाकच्या दृष्टिपथात आला होता. पण लगेच तौसिफ शून्यात उडाला (८ बाद २०३). त्यामुळे पाकला जबरदस्त धक्का बसला! थोड्याच वेळात एक बाजू लढवणारा सलीम युसुफ उडाला! पाकला बसलेला हा दुसरा धक्का. आता पाकचा पराभव होणार असे वाटले.

शेवटचे षटक सुरू झाले– तेव्हा धावा होत्या ९ बाद २०३! म्हणजे पाकला विजयासाठी १४ धावा हव्या होत्या आणि वे. इं. ला विजयासाठी एक विकेट हवी होती...

सारे वातावरण भारून गेले. गर्दी तर तुडूंब भरलेली होती. पैजा लागू लागल्या. सगळ्यांच्या नजरा मैदानाच्या मध्यावर खिळून राहिल्या. तिथे दहाव्या क्रमांकाचा अबदुल कादीर व अकरावा सलीम जाफर खेळत होते. प्रत्येक चेंडू व प्रत्येक धाव महत्त्वाची होती. ...

पहिला चेंडू पडला– कादीरने एक धाव काढली (९ बाद २०४)
दुसरा चेंडू– जाफरची एक धाव (२०५)
तिसरा चेंडू– कादीरच्या दोन धावा (२०७)
चौथा चेंडू– कादीरचा उत्तुंग षटकार (२१३)
पाचवा चेंडू– कादीरच्या पुन्हा दोन धावा (२१५)

आता बरोबरीसाठी एकच धाव उरलेली, एकच चेंडू उरलेला आणि एकच विकेट उरलेली...

सहावा चेंडू– कादीरच्या पुन्हा दोन धावा आणि पाकिस्तानचा विजय!

–पन्नासाव्या षटकाच्या शेवटच्या चेंडूवर हा विजय साकार झाला. कल्पना करा, प्रेक्षकांच्या उत्साहाची तार किती ताणली गेली असेल ती! ... तो सामना अत्यंत खळबळजनक झाला.

–एक-दिवसीय सामन्यात अशी खळबळ असते, असे हेलकावे असतात, अशा कलाटण्या असतात. एखाद्या चेंडूवर विकेट पडते आणि सामना एका बाजूला झुकतो तर दुसऱ्या चेंडूवर चौकार बसतो आणि सामना पुन्हा तोंड फिरवतो!

गेल्या वर्षी झालेल्या रिलायन्स कप स्पर्धेत शेवटच्या षटकामध्ये ६ सामने संपले. त्यांपैकी शेवटून दुसऱ्या चेंडूवर १, तिसऱ्या चेंडूवर १, चवथ्यावर २, पाचव्यावर १ आणि सहाव्यावर २ निकाल लागले!

अशी रोमांचकता (थ्रिल) सहसा कसोटी सामन्यात दिसत नाही. शेवटच्या चेंडूवर दोघांचीही बरोबरी (टाय) होण्याचे योग त्यात फक्त दोनदाच आलेत. तेही ११० वर्षांच्या क्रिकेट-इतिहासात!

अशा रीतीने सनसनाटी फलंदाजी हे एक-दिवसीय सामन्याचे जसे वैशिष्टच आहे, तसेच खळबळजनक शेवट हेही दुसरे वैशिष्टच आहे. प्रेक्षकाला खुर्चीवर खिळवून ठेवण्याची ताकद एक-दिवसीय सामन्यात आहे हे कबूल करावेच लागते.

वरील ताकदीमुळे एक-दिवसीय क्रिकेट अल्पावधीत लोकप्रिय झालेले आहे. तरी परंतु या क्रिकेटच्याही काही मर्यादा आहेत.

मुख्यत: हे विसरून चालणार नाही की, एक-दिवसीय क्रिकेट सामन्यांचा निकाल धावांच्या बेरजेवर लागतो. तिथं किती विकेट्स पडल्या हा हिशोब विचारात घेतला जात नाही. उदाहरण द्यायचे झाले तर असे सांगता येईल की, एखाद्या संघाने १ बाद २५० धावा केल्या आणि दुसऱ्या संघाने ९ बाद २५१ धावा केल्या; तरी तो २५१ धावा करणारा संघ विजयी ठरतो, त्याच्या जास्त विकेट्स पडल्या असल्या तरी!

म्हणजे एक-दिवसीय सामन्यात धावांना–फक्त धावांनाच–महत्त्व असते. त्या धावा कशा काढल्यात हे कोणी बघत नाही. आडवे-तिडवे, अशास्त्रीय आणि कलाहीन फटके मारले तरी चालते. कसेही करून २५१ धावा केल्या की काम फत्ते! कित्येक वेळा जोरदार फटके मारण्याच्या पायी व आक्रमक खेळ करण्याच्या पायी त्यात कलेला व शास्त्राला लाथाडून दिले जाते.

अशी कल्पना करा की, वर दिलेल्या उदाहरणातील दुसऱ्या संघाच्या धावा ४० ओव्हर्सच्या शेवटी ५ बाद १७० झालेल्या आहेत. आता १० ओव्हर्स उरल्यात आणि ८१ धावा करायच्या राहिल्यात. अशा वेळी विकेट्स गेल्या तरी चालतील, धावा करायच्यात याच उद्देशाने खेळाडू खेळतात. त्यामुळे विकेट्स नाहक फेकल्या जातात. मानसिक दडपण ओढवून घेतले जाते. आणि षटकाला ८/९ धावांच्या वेगाने 'टारगेट' गाठणे




एवढेच ध्येय उरते ! यासाठी चक्क लेगस्टंपच्या बाहेर जाऊन ऑफला फटके ओढणे, ऑफचे चेंडू लेगला खेचणे, उंच उंच टोले मारणे, असे प्रकार होतात ! शेवटच्या १० ओव्हर्समध्ये धावांसाठी अक्षरशः धावा-धाव चालू होते ! ज्यांना सनसनाटी खेळ पाहण्याची आवड आहे अशा प्रेक्षकांना ते दृश्य आवडते ! गोलंदाजांचे होणारे हाल पाहून त्यांना आनंद वाटतो. धावा वाढताहेत, अंतर कमी होतेय, झेल घेतले जातायत, फलंदाज धावबाद होतायत अशी धामधूम चालू असताना कोणाला मजा वाटणार नाही ?

परंतु जो चांगला खेळ पाहायला आलाय तो प्रेक्षक मात्र मनातून खट्टू होतो हे लक्षात ठेवायला पाहिजे. कारण एक-दिवसीय सामन्यात एक संघ वेगाने धावा वाढवण्याचा प्रयत्न करतो तर दुसरा धावा दाबून ठेवण्याचा प्रयत्न करतो. त्यासाठी तो दोन उपायांचा अवलंब करतो– एक म्हणजे धीमी गोलंदाजी टाकणे आणि दुसरा, क्षेत्ररक्षक लांब लांब पेरून बचावात्मक क्षेत्ररचना लावणे.

१) धीमी गोलंदाजी टाकताना काही वेळा नकारात्मक दृष्टिकोणही स्वीकारला जातो. म्हणजे मुद्दाम लेगस्टंपच्या बाहेर चेंडू टाकणे किंवा ऑफची बाजू पॅक करून ऑफ स्टंपच्या बाहेर चेंडू टाकत बसणे. जो कप्तान नकारात्मक भूमिका घेत नाही तो आपल्या गोलंदाजांना "लिटिल शॉर्ट ऑफ दी गुडलेंग्थ स्पॉट" चेंडू टाकायला सांगतो. वेगवान गोलंदाजाने टाकलेले असे चेंडू खेळणे नेहमीच जड जाते. धावांना अडसर बसतो. याचसाठी संघात किमान चार वेगवान गोलंदाज घेतले जातात. (वे. इं. संघ तर एकही मंदगती गोलंदाज न घेता पाच वेगवान गोलंदाज घेऊनच सामने खेळतो हे तुम्हाला ठाऊक आहेच.) शेवटच्या दहा षटकांतील बहुसंख्य षटके याच गोलंदाजांना टाकता यावीत यासाठी सुरुवातीला त्यांना निम्मी षटकेच (म्हणजे ५) दिली जातात व शेवटच्या "बर्स्ट"साठी ताजेतवाने राखण्यात येते. हे गोलंदाज मग जीव खाऊन गोलंदाजी करतात व धावांना खीळ घालण्याचा प्रयत्न करतात. इथे गोलंदाजांचा पवित्रा बचावात्मक होतो. विकेट्स काढल्या नाहीत तरी चालेल, पण धावा काबूत ठेवल्या पाहिजेत या एकाच उद्देशाने गोलंदाजी केल्याने त्यातील भेदकता कमी होते. त्यातली कला लोपते. केवळ यांत्रिक भाग उरतो. जोरात पळत यायचे, एकाच टप्प्यावर चेंडू टाकायचे आणि फलंदाजाला मागे खेळायला लावायचे ! यात कसली आलीय कला ?

जितक्या प्रमाणात वेगवान गोलंदाज धावांना लगाम घालू शकतात तितक्या प्रमाणात फिरकी मंदगतीवाले लगाम घालू शकत नाहीत. त्यामुळे संघात एखादाच फिरकी गोलंदाज घेतला जातो. तोही शक्यतो धीमी गोलंदाजी टाकणारा डावरा गोलंदाज किंवा चेंडू हवेत 'पुश' करणारा ऑफस्पिनर असतो. हे सगळे बघितल्यावर तुमच्या लक्षात येईल की, एक-दिवसीय सामन्यात फिरक्या गोलंदाजांना फारसा वाव नाही. त्यामुळे अशा सामन्यात त्या गोलंदाजाकडे अक्षरशः दुर्लक्ष होते, कित्येकदा त्यांना डावलले जाते. आणि घेतले तरी फारसे उत्तेजन मिळत नाही.

आज आंतरराष्ट्रीय क्रिकेटमध्ये मंदगती गोलंदाज फार दिसत नाहीत त्याचे कारण म्हणजे एक-दिवसीय सामनेच होत. त्यामुळे मंदगती गोलंदाजीची कला लोपून जाण्याची भीती आज उत्पन्न झालेली आहे. लेगब्रेक गोलंदाज हे जास्त धावा देतात हा त्यांचा "लौकिक" प्रसिद्धच आहे. त्यामुळे त्यांना तर एक-दिवसीय क्रिकेटपासून शक्यतो दूरच ठेवण्यात येते. त्यांना संघात थाराच मिळत नाही !

या गोष्टीचा दुष्परिणाम असा झाला की, वे. इं., न्यूझीलंड आणि इंग्लंड या देशांत चांगल्या दर्जाचा एकही लेगब्रेक गोलंदाज औषधालासुद्धा सापडत नाही. आणि म्हणूनच त्या देशांतील फलंदाजांना लेगब्रेक गोलंदाज खेळण्याची सवय नाही. त्यामुळे ते फलंदाज लेगब्रेकवर बाद होतात. ही कारणपरंपरा लक्षात घेऊनच पाकने आपल्या संघात अबदुल कादीरला घेण्याचे धोरण ठेवले व भारताने नरेंद्र हिरवानीला घेतले. त्या दोघांचा दर्जा चांगला असल्याने त्यांना यश मिळाले. पण ही दोन केवळ अपवादात्मक उदाहरणे. इतर देशांच्या संघात एकही लेगब्रेक गोलंदाज आढळत नाही.

अशा रीतीने एक-दिवसीय क्रिकेटमध्ये फिरकी गोलंदाजांची संख्या अत्यल्प राहाते. भरणा असतो तो वेगवान गोलंदाजांचाच आणि त्यांचे काम असते धावा रोखण्याचे.

२) धावांना लगाम घालण्याच्या कामात गोलंदाज यशस्वी व्हावेत म्हणून कप्तान खुबीने विशिष्ट प्रकारची क्षेत्ररचना लावतात. तीस यार्डांच्या आंतर्वर्तुळात चार क्षेत्ररक्षक ठेवून बाकीचे पाच सीमेजवळ ठेवले

जातात. त्यांचे काम असते चौकार रोखायचे ! या कामात क्षेत्ररक्षकांना एवढे तयार व्हावे लागते की, ते चांगले असतील तर त्या जोरावर सामने जिंकता येतात. म्हणजे एकंदरीत गोलंदाजांचे धोरण बचावात्मक, कप्तानाचे धोरण बचावात्मक व क्षेत्ररक्षकांचे धोरणही बचावात्मक ! फक्त फलंदाज तेवढे हातातली बॅट परजून आक्रमक फटकेबाजी करण्यासाठी तत्पर !

अशा या वातावरणात क्रिकेटची कला कोमेजून जाते. शास्त्र गुदमरून जाते. पण हल्लीच्या धंदेवाईक क्रिकेटच्या जमान्यात असेच होणार. दुसरे काय ? कारण सामने जिंकले की प्राईझमनी मिळतो आणि तो मिळवण्यासाठी तर सगळ्यांचा आटापिटा चाललेला असतो !

सगळेच खेळाडू कलेला धुडकावून देणारे असतात असे मला म्हणायचे नाही. किंवा प्रत्येक जण शास्त्र गुंडाळून खेळतो असाही मला आरोप करायचा नाही. पण एक-दिवसीय क्रिकेटमध्ये आजचा वाढता "ट्रेंड" कोणता आहे हे दाखवून द्यायचे आहे. प्रत्येक खेळात सन्माननीय अपवाद असतात तसे क्रिकेटमध्येही आहेत हे मी जरूर मानतो.

कसोटी सामन्यांच्या गुणावगुणांचा विचार करायचा झाला तर हे प्रथम कबूल करावेच लागेल की, काही सामने अतिशय कंटाळवाणे होतात. त्यामुळे कसोटी सामन्याकडे प्रेक्षक हल्ली पाठ फिरवू लागले आहेत. तसेच पाच दिवस खेळ होऊनही कसोटी सामन्यात निकाल लागतोच असे नाही. आणि हल्लीच्या व्यस्त जीवनात पाच दिवसांचे सामने पाहायला वेळ कोणाला आहे ? विशेषत: मालिकेतला पहिला कसोटी सामना जेव्हा एखादा संघ जिंकतो तेव्हा उरलेल्या चार सामन्यांत तो प्रतिपक्षाला वरचढ होऊ देत नाही. त्यासाठी ते सामने अनिर्णित राखण्याकडे व विजयाधिक्य पदरात पाडून घेण्याकडे त्या संघाचा कल राहतो. अशी मालिका अर्थातच रटाळ होते.

कसोटी सामन्यांची ही कच्ची बाजू पाहिली की असे वाटू लागते, "बास् करा ते रटाळ सामने. त्यापेक्षा एक दिवसाचे सामने चांगले. त्यामध्ये एका दिवसात निकाल लागतो. शिवाय रंगतदार खेळ बघायला मिळतो तो वेगळाच."

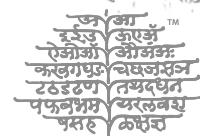
ही झाली नाण्याची एक बाजू. कसोटी सामन्यांच्या दृष्टीने जमेची बाजूही खूपच बळकट आहे. तिचा विचार केला की तुमच्या लक्षात येईल– कसोटी सामने बंद होणे इष्ट नाही. नव्हे, ते बंद होणार नाहीत; कारण खरे क्रिकेट त्यातच आहे.

कसोटी सामने हे पाच दिवसांचे असल्याने त्यांत कप्तानाला योजना आखायला वाव राहातो. दुसरा पक्षही योजना आखू शकतो. त्यामुळे कसोटी सामने म्हणजे डावपेचांची लढाई असते. एकाने विशिष्ट डाव टाकला की तो हाणून कसा पाडायचा, यासाठी दुसऱ्या पक्षाला विचार करावा लागतो. म्हणजे कल्पनाशक्तीला व विचारशक्तीला त्यात जास्त वाव राहातो. तितका वाव एक-दिवसीय सामन्यात खचितच राहात नाही. कारण ते एक-दिवसीय सामने म्हणजे फक्त एक चकमक असते. लढाई नसते !

कसोटी सामन्यात फक्त धावांच्या आकड्यांनाच महत्त्व नसते. कोणी किती धावा केल्यात या गोष्टींबरोबरच कोणी किती विकेट्स काढल्यात हेही त्यात महत्त्वाचे असते. म्हणजेच तिथे फलंदाज व गोलंदाजांना सारखाच वाव राहतो. नुसती नकारात्मक गोलंदाजी टाकून धावा दाबून ठेवायचे... एवढेच काम गोलंदाजाला नसते; तर फलंदाजाला जाळ्यात पकडून त्याची विकेट काढण्यासाठी प्रयत्न करायचा हेही काम असते. म्हणजेच गोलंदाजास हरतऱ्हेचे प्रयत्न करावे लागतात व आपले सर्वस्व पणाला लावावे लागते.

फलंदाजाच्या बाबतीतही तसेच आहे. नुसते इतस्तत: फटके मारून धावांचा आकडा फुगवणे हे त्याचे काम नसते. तर दीर्घ खेळी खेळून गोलंदाजाला नामोहरम कसे करायचे, हेही त्याला बघावे लागते. आपले सर्वस्व त्यालाही पणाला लावावे लागते. दीर्घ खेळी करताना त्याला बेछूटपणे खेळता येत नाही. तंत्रदृष्ट्या शुद्ध व जबाबदारीचाच डाव खेळावा लागतो.

क्रिकेटमध्ये "बिल्डिंग अप दी इनिंग्ज" हा एक चांगला प्रकार आहे. म्हणजे सुरुवातीला सावकाश खेळून प्रथम गोलंदाजीचा व खेळपट्टीचा अंदाज घ्यायचा, नंतर त्यावर मात करायची, हळूहळू गोलंदाजावर स्वार व्हायचे आणि धावा वाढवायच्या ! धावा वाढवताना किंवा फटके मारताना एक-दिवसीय सामन्यातली घाई, गडबड किंवा बेबंद वृत्ती इथं दाखवून चालत नाही. फार काळजीपूर्वक खेळावे लागते. ऑफचा चेंडू लेगकडे मारायचा नाही. लेगचा ऑफकडे ओढायचा नाही. फटका उचलून मारायचा नाही. सरळ बॅटने





अनुक्रमणिका

खेळायचे, आडव्या बॅटने खेळायचे नाही अशी सगळी पथ्यं पाळत शंभरीवर नजर ठेवून, विटेवर बीट ठेवत हळूहळू डाव "बांधावा" लागतो. तेव्हा कुठे शतक गाठले जाते ! एक-दिवसीय सामन्यात प्रत्येकाने २०–२५ धावा काढल्या तरी चालते. तसे टेस्टमध्ये करून चालत नाही. तिथे प्रत्येकाने जास्तीत जास्त धावा काढून प्रतिपक्षाची गोलंदाजी खच्ची करावी लागते. तो एक प्रमुख उद्देश असतो. म्हणूनच बिल्डिंग अप दी इनिंग्जचे महत्त्व अपार आहे.

कसोटी क्रिकेटला बौद्धिक लढाई किंवा वॉर ऑफ अॅट्रीशन म्हणतात ते उगीच नाही. ही लढाई केवळ एका डावापुरती किंवा विशिष्ट घटकापुरती मर्यादित नसते. त्यामुळे त्यात फलंदाज, गोलंदाज, यष्टीरक्षक व कप्तान या सगळयांनाच शेवटपर्यंत जागरूक राहावे लागते.

याचाच अर्थ असा की, कसोटी सामन्यात तुमच्या मानसिक शक्तीची कसोटी लागते. मानसिक शक्तीबरोबरच शारीरिक सामर्थ्याचीही कसोटी लागते. मानसिक तोल ढळू न देता, शारीरिक दृष्ट्या दीर्घकाळ दम टिकवत इथे खेळावे लागते. तसे एक-दिवसीय सामन्यात होत नाही. या दृष्टीने पाहता सर्व गुणांची परीक्षा जशी पाच दिवसांच्या कसोटीमध्ये होते तशी एक-दिवसीय सामन्यात होत नाही. त्यामुळे कसोटी सामने हेच श्रेष्ठ ठरतात.

कसोटी सामन्यात फलंदाज व गोलंदाजाच्या कलेला व शास्त्राला खरा वाव मिळतो. खेळाडू आपल्या कलेचं प्रदर्शन जसं कसोटी सामन्यात करू शकतो, तसं एक-दिवसीय सामन्यात करू शकत नाही. प्रत्येक चेंडू फोडून काढलाच पाहिजे या तत्त्वापेक्षा प्रत्येक चेंडू हा त्याच्या लायकीप्रमाणे खेळला पाहिजे हे तत्त्व कसोटी क्रिकेटमध्ये महत्त्वाचे असते. त्यामुळे एखादा अवघड चेंडूही शास्त्रोक्त दृष्ट्या कसा खेळून काढायचा हे इथे दिसते. यावरून तुमच्या लक्षात येईल की, कसोटी क्रिकेटमध्ये शिकण्यासारखे पुष्कळ आहे. एक-दिवसीय सामन्यात पाहण्यासारखे विपुल असेल; पण कसोटी सामन्यात पाहण्यासारखेही आहे आणि शिकण्यासारखेही आहे.

माझ्या दृष्टीने एक-दिवसीय सामने हे डोळयांना सुखवतात, तर कसोटी सामने मनाला सुखवतात. क्रिकेट पद्धतशीरपणे कसे खेळावे हे कसोटी सामन्यातच चांगल्या प्रकारे कळते. पैशाच्या दृष्टीने एक-दिवसीय क्रिकेट जास्त फायदेशीर ठरत असेल; पण समाधानाच्या दृष्टीने कसोटी क्रिकेट जास्त काही देऊन जाते. एक-दिवसीय सामने हे शेरशायरीच्या मैफलीप्रमाणे असतात, तर कसोटी सामने म्हणजे खानदानी रागदारी संगीताची मैफलच असते. खऱ्या जाणकाराला ही मैफलच आवडते.

करमणूक या दृष्टीने एक-दिवसीय सामने जास्त चांगले असतील, पण शिक्षण या दृष्टीने पाच दिवसांचे क्रिकेटच जास्त चांगले असते. त्यात खेळाडूच्या व्यक्तिमत्त्वातील साऱ्या गुणांचा कस लागतो. अंगची चिकाटी, सहनशीलता, एकाग्रता, दृढ निश्चय आणि झुंजार वृत्ती या गुणांत खेळाडू कितपत टिकाव धरतो हेच कसोटी सामन्यात कळून चुकते.

त्याबरोबर हेही लक्षात घेतले पाहिजे की, कसोटी सामने कंटाळवाणे होतात असे म्हणणे चूक आहे. भारतात गेल्या वर्षी झालेले वे. इं. चे चारही कसोटी सामने रंगलेले होते; त्याशिवाय ऑस्ट्रेलिया आणि न्यूझीलंड यांच्या दोन मालिका अतिशय गाजल्या होत्या. सामन्याचे व मालिकेचे भवितव्य काय लागणार, हे त्यांत शेवटपर्यंत कळत नव्हते. त्यानंतर यंदाच्याच वर्षी वे. इंडिज व पाकिस्तान यांच्यातली मालिकाही विशेष गाजली आहे. त्यात वर्चस्व-स्थापनेसाठी दोन संघांत तुंबळ युद्ध चालू होते. हे सर्वच सामने प्रेक्षणीय व म्हणून अविस्मरणीय झालेले आहेत, हे मान्यच करावे लागते.

यासाठीच माझे असे म्हणणे आहे की, कसोटी क्रिकेट मरणार नाही. ते अमर आहे. त्याचबरोबर प्रेक्षकांच्या दृष्टीने एक-दिवसीय सामन्यांचीही उपयुक्तता आहेच. दोन्हीही सामने चालू राहतीलच. ज्याला एक-दिवसीय सामने पाहायचेत त्याने ते पाहावे व ज्यांना कसोटी सामने पाहायचेत त्याने ते पाहावे.







पॉलकची चित्रशैली व कलेतील अमूर्तीकरण

एस. डी. इनामदार

जॅक्सन पॉलक (१९१२–१९५६) हा आंतरराष्ट्रीय ख्यातीचा, आधुनिक अमेरिकन चित्रकार त्याच्या विलक्षण व अभिनव अशा चित्रणपद्धतीविषयीच जास्त प्रसिद्ध आहे. त्याची चित्र रंगविण्याची पद्धती अशी :

जमिनीवर भलामोठा कॅन्व्हास सैलपणे पसरून त्यावर रंग फेकणे, फासणे, ठिबकवणे, रंगाचे शिंतोडे उडवणे, रंगाचे डबे ओतणे व रंगाचे ओघळ व प्रवाह जसे वाहतील तसे वाहू देणे, अशा प्रकारच्या रंगलेपन क्रिया त्याच्या चित्रणपद्धतीत होत्या. ही झाली प्राथमिक पायरी. नंतर कॅन्व्हासवर ओतलेला रंग काठ्या, थाप्या, सुऱ्या अशा साधनांनी ढवळला जात असे. रंग ठिबकवण्यासाठी रंगनळ्या (टयूब्ज), वा लेपनासाठी कुंचले अशा पारंपरिक साधनांचाही क्वचित वापर केला जाई. जमिनीवर पसरलेल्या कॅन्व्हासच्या सर्व बाजूंनी फिरून तो रंग देत असे. तसेच रंगद्रव्यांमध्ये वालुकाकण, नखे, काचांचे तुकडे यांचे स्वैर मिश्रण, पोताचा (टेक्श्चर) वेगळेपणा साधण्यासाठी करीत असे. चकाकीचा परिणाम साधण्यासाठी अल्युमिनियमचे, मेटॅलिक रंग वापरत असे.

पॉलकची चित्रफलकावरील (कॅन्व्हास) अशा प्रकारची अभिव्यक्ती जोशपूर्ण व आक्रमक असे. त्याची ही चित्र रंगवण्याची प्रक्रिया 'ॲक्शन पेंटिंग' या नावाने प्रसिद्ध आहे. ॲक्शन पेंटिंग म्हणजे कृतिप्रभावी चित्रण. कारण यात चित्र रंगविण्याच्या कृतीला जास्त प्राधान्य आहे. चित्र रंगवण्याची क्रिया हीच जास्त महत्त्वाची आहे.

या क्रियाशीलतेमागे पॉलकची काही एक निश्चित अशी विचारसरणी आहे. रंग हे कलादृष्ट्या स्वभावतःच सर्जनशील असून ती सर्जनशीलता कला (कृती) रूपाने अभिव्यक्त झाली पाहिजे, या विचारसरणीवर पॉलकची निष्ठा होती. सर्जनाच्या अवस्थेतील मानसिक व शारीर चैतन्यशक्तीचे अत्यंत उत्स्फूर्त असे विमुक्तीकरण त्याच्या या 'ॲक्शन पेंटिंग' मध्ये अभिप्रेत आहे. 'चित्राला स्वतःचे असे आयुष्य असते व ते आकाराला आणण्यासाठी मी धडपडत असतो,' असे त्याने म्हटले आहे.

इतर चित्रकार बहुधा सर्जनशीलतेमध्ये अंगभूत असलेल्या सैद्धांतिक संकल्पनांमध्ये रस घेतात; तर पॉलकला चित्र रंगवण्याच्या पद्धतीमध्येच मूलतः कुतूहल होते. आपल्या या चित्रप्रणालीचे त्याने विविध प्रकारे वर्णन केले आहे :

'माझे चित्र नित्याच्या चित्र रंगवण्याच्या घोडाबैठकीवर (इझेल) ठेवून रंगवलेले नसते. मी चित्र रंगवण्यापूर्वी कॅन्व्हास क्वचितच ताणून लावतो. तो भिंतीवर लावणे मी पसंत करतो. किंबहुना जमिनीवर कॅन्व्हास सैल पसरणे मला जास्त सोईचे वाटते. चित्र रंगवताना कठीण पृष्ठभागाचा प्रतिकार (रेझिस्टन्स) मला जास्त महत्त्वाचा वाटतो. कॅन्व्हास जमिनीवर पसरला, की मला त्याच्याशी जास्त जवळीक साधता येते. मी जणू त्या चित्राचा एक भागच आहे, असे मला वाटते. मी त्या चित्राशी अगदी एकरूप होऊन जातो. कॅन्व्हास जमिनीवर पसरल्यामुळे मला त्याच्या सर्व बाजूंनी फिरून चित्र रंगवता येते. पश्चिमेकडील 'इंडियन्स' वाळूमध्ये अशा रीतीने चित्रे काढतात. चित्रकाराची नित्याची चित्र रंगवण्याची साधने– जसे की, चित्र रंगवण्याची चौकटी बैठक (इझेल), रंगधानी (पॅलेट), कुंचले इत्यादी– मी बाजूला सारली आहेत. कॅन्व्हासवर रंग ओतून ते ढवळण्यासाठी मी काठ्या, थाप्या, चमचे अशी साधने वापरतो. कॅन्व्हासवर रंग ओतणे, स्वैर वाहू देणे, रंगाचे शिंतोडे उडवणे वा रंग पाझरवणे, ठिबकवणे, तसेच रंगामध्ये वालुकेचे घट्ट द्रावण, काचेचे तुकडे मिसळणे इत्यादी साधने व प्रकार चित्र रंगवताना मी वापरतो.'

कलाकृतीमध्ये कलावंताने आपले अवघे अस्तित्व विरघळून टाकणे, विलीन करणे अशा प्रकारची आत्यंतिक आत्ममग्न कलानिष्ठा पॉलकमध्ये दिसते. चित्र





रंगवताना निर्माण होणाऱ्या बेभान व बेहोष मनःस्थितीचे वर्णन पॉलक पुढील शब्दांत करतो :

' मी जेंव्हा चित्र रंगवतो, तेंव्हा मी काय करतो आहे, ह्याची मला जाणीव नसते. जाणिवेमध्ये परतल्याच्या क्षणानंतरच मी काय करतो आहे ह्याचे मला भान येते. मात्र त्यानंतर चित्रामध्ये बदल करण्यात, आधी घडवलेल्या प्रतिमा भ्रष्ट वा नष्ट करण्यात मला बिलकूल दिक्कत वाटत नाही. कारण चित्राला स्वतःचे आयुष्य असते. आणि हे आयुष्य घडवणे हे कलावंत या नात्याने माझे कर्तव्य ठरते. जेंव्हा माझा कॅन्व्हासशी संपर्क तुटतो; तेंव्हाच चित्रात विपरीत, गोंधळाची परिस्थिती निर्माण होते. अन्यथा चित्र पूर्ण होईपर्यंत मी कॅन्व्हासशी संपर्क अबाधित राखू शकलो, तर एखाद्या विशुद्ध सुसंवादी मेळासारखे (प्युअर हार्मनी) चित्र त्यातून उसळून वर येते.'

या काळातला पॉलकच्या स्टुडिओतला मोठा विलक्षण अनुभव कवी, निबंधकार व कलासमीक्षक आल्दो पेलेग्रीनी याने 'न्यू टेंडन्सीज इन आर्ट' या पुस्तकात वर्णिला आहे. या अनुभवाचा आपल्या मनावर उमटलेला ठसा वर्णन करताना तो म्हणतो; 'स्टुडिओत जमिनीवर सगळीकडे रंगांचे डाग व शिंतोडे उडलेले दिसत. कोपऱ्यात रंगांचे डबे रचून ठेवलेले असत. तो अॅल्युमिनियमचे व ड्यूकोचे (कमर्शियल एनॅमल पेंट) रंग–कधी शुद्ध तर कधी तैलमिश्रित रूपात– वापरीत असे. चित्र रंगवायला सुरुवात करताना जो डबा जवळ व सहज हाताशी लागण्यासारखा असेल, तो घेऊन तो रंगकामाला सुरुवात करी (म्हणजे त्यात निवड नसे). रंग लावताना कधी रंगाऱ्याचा भिंत रंगवायचा जाड कुंचला, कधी काठी तर कधी चमचा वापरी. कित्येकदा तर रंगाच्या डब्याला भोक पाडून त्यातून जमिनीवर पसरलेल्या कॅन्व्हासवर विशिष्ट लयीत रंग सांडत, ओतत जाई. रंगकामात शरीराची, किंबहुना रंगडबा वा कुंचला हातात घेतलेल्या बाहूंची जलद गतिमान व लयबद्ध हालचाल करीत तो अभिप्रेत परिणाम साधत असे. रंगांकनाची विलक्षण लयबद्धता या चित्रांतून प्रतीत होते. पण हा काही चित्र रंगवण्याचा व्यायाम नव्हे; तर स्नायूंच्या अनियंत्रित व अनिर्बंध शारीर हालचालींचा आणि सहजप्रेरणा, अंतःप्रज्ञा यांसारख्या मानसिक स्वयंचलनाचा कृतिशील आविष्कार त्यात दिसतो. पॉलकच्या प्रक्रियेत रंग आपोआप ओघळण्यावरही भर आहे. कधी कधी वाहणाऱ्या रंगाचा ओघळ एका विशिष्ट बिंदूपर्यंत जाऊन स्थिरावेपर्यंत तो थांबत असे. मग पुन्हा आपली लयबद्ध रंगकारी सुरू करीत असे. भिंतींवर व जमिनीवर चित्रनिर्मितीच्या वेगवेगळ्या अवस्थांतील प्रगतीच्या टप्प्यांवर असलेले अनेक कॅन्व्हास असत. ह्या अर्ध्यामुर्ध्या चित्रांवरती थांबून तासन् तास चिंतन करण्याची त्याची सवय होती. परिणामी एकेक चित्र सावकाश, हळूहळू पुरे होत असे. कित्येकदा एक चित्र पुरे करायला त्याला काही आठवडे, तर कधी काही महिनेही लागत असत. कॅन्व्हासवर दोन-तीन रंग, त्यात लयबद्ध रेषा वा लाटाकृती वळणे निर्माण होतील अशा रीतीने ओतून तो काही काळ थांबत असे. नंतर तो कॅन्व्हास भिंतीवर टांगून ठेवत असे. पुढे साधारण दोन-तीन आठवडे त्याचे निरीक्षण व त्यावर चिंतन-मनन करीत असे. दरम्यानच्या काळात तो दुसरे एखादे चित्र सुरू करी. भिंतीवर टांगलेल्या अपुऱ्या चित्राचे दोन-तीन आठवडे सखोल परिशीलन केल्यावर तो पुन्हा एकदा ते चित्र जमिनीवर पसरून त्यावर झपाटल्यासारखे बेभान होऊन काम करीत असे. नंतर पुन्हा एकवार ते भिंतीवर लावून त्याची फिरून एकदा बारकाईने तपशीलवार चिकित्सा व परिष्करण; अशी ही प्रक्रिया चालू राही. अखेर त्यात आता काहीही भर वा संस्करण शक्य नाही अशी त्याच्या कलावंतमनाची खात्री पटल्यावर ते चित्र पूर्ण होत असे. आता ते चित्र समूर्त-साकार झाले, त्याला त्याचे स्वतःचे आयुष्य लाभले व ते त्याच्या जन्मदात्या कलावंतापासून मुक्त झाले. अशी ही पॉलकची संथ चित्रनिर्मिती व कलानिष्ठ विचारसरणी होती. चित्राची सुरुवात स्वयंचलित व गतिमान सर्जनाच्या अवस्थेत होत असे आणि पुढे चिंतन, परिश्रम व परिष्करण अशा ध्यास–व्यासंगाने एकेक चित्र पूर्ण होत असे.

पॉलकच्या या चित्रणप्रक्रियेतून समग्र चित्राची (ओव्हर ऑल पेंटिंग) संकल्पना साकार झाली. अशा चित्राला सकृत्दर्शनी प्रारंभ वा शेवट नसतो. तसेच आस्वादकाची नजर विशिष्ट ठिकाणी खिळून राहील असा मध्यबिंदूही नसतो. त्याची नजर सगळीकडे सारखीच फिरत राहील, अशी आकृतिबंधाची रचना असते. चित्र हे चित्रफलकाची संपूर्ण व्याप्ती पसरून उरते, किंबहुना त्या पलीकडे पसरण्याच्या शक्यता सूचित करते. अशा चित्रात मोकळ्या अवकाशाला

(स्पेस) फारसा वाव नसतो. अवकाश जणू लुप्त झाला आहे, असे भासते. रंग–रेषा–आकारांचे जणू एक घनदाट जंगलच आपण पाहतो आहोत, असा आस्वादकाला प्रत्यय येतो. हीदेखील चित्रनिर्मितीची एक क्रांतिकारक संकल्पना होय.

जॅक्सन पॉलकच्या या वैशिष्टचपूर्ण शैलीला उद्देशून हॅरॉल्ड रोझेनबर्ग या कलासमीक्षकाने १९५२ मध्ये प्रथमच 'ॲक्शन पेंटिंग' ही संज्ञा वापरली. विशिष्ट गतिमान भावावस्थेमध्ये सहजप्रेरणांनुसार कुंचला जसा फिरेल, तसा फिरू द्यायचा. त्यावर कोणतेही नियंत्रण वा पूर्वनियोजन लादावयाचे नाही, अशा मानसिक प्रेरणेतून जी स्वयंस्फूर्त, आकस्मिक व यादृच्छिक चित्रनिर्मिती होते, त्या संदर्भात ही संज्ञा वापरली गेली.

पॉलकची चित्रे ही अमूर्त कलाप्रकारात मोडतात. पॉलकचे समकालीन व समानधर्मी असे अन्य काही चित्रकार– व्हीलेम दे कूनिंग (१९०४–), मार्क टोबे (१८९०–), रॉबर्ट मदरवेल (१९१५–), फ्रांझ क्लाइन (१९१०–६२), फिलिप गुस्ताँ (१९१३–), मार्क रॉथ्को, हान्स होफमान इत्यादी– या काळात निर्मिती करीत होते. त्यातून अमेरिकन चित्रकलेच्या क्षेत्रात १९४० नंतर 'अमूर्त अभिव्यक्तिवाद' (ॲब्स्ट्रॅक्ट एक्स्प्रेशनिझम) हा पंथ उदयास आला. जॅक्सन पॉलक हा या पंथाचा प्रणेता व प्रमुख जागतिक दर्जाचा चित्रकार होय. या पंथाच्या जॉर्जेस मॅथ्यू या चित्रकाराने पॅरिसच्या नाटचगृहात चित्रनिर्मितीचा एक जाहीर कार्यक्रमही केला होता. या पंथीय पार्श्वभूमीवर जॅक्सन पॉलकच्या निर्मितीचा तपशीलवार व सखोल विचार करण्यापूर्वी, कलेतील अमूर्तता (ॲब्स्ट्रॅक्शन) व आकृतिनिष्ठा (फिगरेशन) यांचा तौलनिक विचार, तसेच आधुनिक कला-वाङ्मयातील अमूर्तीकरण व विरूपीकरण (डिफॉर्मेशन) या दोन ठळक प्रवृत्ती व आविष्कारप्रणाली यांचा थोडक्यात मागोवा घेणे, प्रस्तुत ठरेल.

× × ×

अमूर्तीकरण म्हणजे मुळात जे आहे, ते कमी करणे, वगळणे, अथवा त्याचा संक्षेप, सारांश करणे. कलानिर्मितीमध्ये अमूर्तीकरण हे वेगवेगळ्या अवस्थांमध्ये व रूपभेदांनी प्रकटू शकते. कधी ते आंशिक असते; तर कधी विशुद्ध व केवलस्वरूपी (ॲब्सोल्यूट) असते. ह्याचे थोडे अधिक स्पष्टीकरण असे करता येईल:

अमूर्तीकरणाच्या एका प्रकारात एखाद्या विशिष्ट विषयाचा (उदा., व्यक्तिचित्र, निसर्गदृश्य, स्थिरवस्तुचित्र-म्हणजे 'स्टील लाइफ' वगैरे–) आधार चित्राच्या रचनेसाठी घेतला जातो. त्यात आविष्कृत होणारे आकार हे त्या मूळ विषयापासून, किंबहुना वस्तु-सृष्टीपासून– भोवतालच्या वास्तवातून– घेतले जातात. म्हणजे वस्तुनिष्ठ वास्तवाची (ऑब्जेक्टिव्ह् रिॲलिटी) प्रेरणा अशा प्रकारच्या चित्रनिर्मितीमागे असते. कलावंताच्या जाणिवेनुसार त्या आकारांची रचना केली जाते. हे अमूर्तीकरण वस्तुसापेक्ष म्हणता येईल. मात्र अमूर्तीकरणाच्या ह्या प्रक्रियेत मूळ वस्तूचे (वा चित्रविषयाचे) रूप पालटते. कधी ते ओळखू येते; तर कधी आभासमय, धूसर, संदिग्ध होते. कधी ते विकृत, विरूप करून मांडले जाते. ही विरूपीकरणाची प्रक्रिया होय. म्हणजेच विरूपणाच्या वा रूपविकृतीच्या मागेही अमूर्तीकरणाचे तत्त्व आहेच. विरूपणात चित्रातील आकार हे प्रतिरूपात्मक नसतात. त्यात बिंब–प्रतिबिंब भाव नसतो. तर विशिष्ट परिणाम चित्रातून साधण्यासाठी आकारात परिवर्तन केले जाते. आकाराची मोडतोड केली जाते. अनेक आकार एकमेकांवर मांडले जातात, फोडले जातात. आकारांची पुनर्रचना केली जाते. ही रूपविकृती वा विरूपण होय. अनेकविध आधुनिक कलाप्रणालींमध्ये अमूर्तीकरण व विरूपीकरण यांचे भिन्न-भिन्न पातळचांवरचे वैविध्यपूर्ण आविष्कार पाहावयास मिळतात. उदाहरणार्थ, प्रकाशाच्या विविध अवस्था व स्थित्यंतरे (उदा., सकाळ, दुपार, संध्याकाळ ह्या दिनमानाच्या वेगवेगळ्या अवस्थांत बदलणारा प्रकाश) यांचे वस्तुविश्वावरील बदलते सूक्ष्म प्रभाव व संस्कार टिपणाऱ्या दृक्प्रत्ययवादात (इंप्रेशनिझम) वस्तूचे वा चित्रविषयाचे धूसर व संदिग्ध रूप, धुक्याच्या पडद्यातून पाहावे तसे, पाहावयास मिळते. वस्तुविश्वाचे समग्र अस्तित्व साकार करण्याची आकांक्षा बाळगणाऱ्या व त्यासाठी सर्वांगीण दृष्टिकोनांतून वस्तूचे विश्लेषण व विविध कोनपातळचांतून पुनर्घटन करणाऱ्या घनवादात (क्यूबिझम) वस्तू सुरुवातीला धूसर, संदिग्ध व आभासमय होते व हळूहळू दिसेनाशी होते. विश्लेषणात्मक घनवादातून संश्लेषणात्मक घनवादाकडे वाटचाल होत असताना अशा रीतीने वस्तुविश्वाचा हळूहळू लोप होत जातो व आंशिक अमूर्तीकरणाचे अखेर केवल अमूर्तीकरणात पर्यवसान होते. पिकासो, ब्राक





यांच्या चित्रांतून घनवादाचा हा प्रवास टप्प्याटप्प्याने होत गेलेला दिसतो. मानवी अंतर्मनातील स्वैर विचार व कल्पनातरंग, स्वच्छंद व उन्मुक्त प्रतिमा यांचा बेबंद आविष्कार आणि त्याद्वारा स्वप्नवास्तवाचे चित्रण करणाऱ्या अतिवास्तववादात (सुर्‌रिॲलिझम) आकारांची मोडतोड व असंबद्ध, असंगत वस्तुप्रतिमांचे कल्पकताप्रचुर संघटन पाहावयास मिळते. वस्तूच्या दृश्य रूपापेक्षा कलावंताच्या अंतर्मनात स्फुरणाऱ्या तिच्या प्रतिमारूपाचा आविष्कार या संप्रदायात आढळतो आणि विरूपणातील व रंगयोजनेतील वेगळेच अभिव्यक्तिसामर्थ्य जाणवते. तर कलावंताला भावलेल्या कोणत्याही विषयाच्या अंतःप्रत्ययाची सारमय अभिव्यक्ती करणाऱ्या अभिव्यक्तिवादात (एक्स्प्रेशनिझम) रूपविकृती व विरूपण प्रकर्षाने जाणवते. अनुभवाचा सत्त्वांश (इसेन्स) प्रकट करताना, इंद्रियगोचर वास्तविक स्वरूपाहून चित्रविषयाचा आविष्कार अंशतः वा संपूर्णतः वेगळा असणे स्वाभाविक असते. कलावंताची आंतरिक ऊर्मी कोणत्याही प्रचलित संकेतांनी नियंत्रित केली जात नाही. रंग, रचना, आकृतिबंध यांच्या उपयोजनात स्वयंसिद्धता जाणवते. चित्रकाराचा बिमुक्त आत्मप्रत्यय, चित्रातील रंगपृष्ठाचे साकल्यात्मक स्वरूप व चित्राचा भावनिक परिणाम वाढविणारे रंग व आकार हे अभिव्यक्तिवादी चित्रकलेचे ठळक विशेष होत.

तेव्हा अमूर्तीकरण हे वस्तुसापेक्ष जसे असते, तसेच वस्तुनिरपेक्षही असते. म्हणजे अमूर्तीकरणाच्या वस्तुसापेक्ष प्रक्रियेत मूळ वस्तूचे रूप पालटते; पण त्याचा अंश व आभासात्मक प्रत्यय जाणवतो, हे आंशिक अमूर्तीकरण होय. वस्तुनिरपेक्ष प्रकारात विशिष्ट विषयापासून आकार घेतले जात नाहीत; तर ते प्रत्यक्ष कलावंताच्या स्वयंप्रज्ञ अनुभूतीतून व रंगाकारांच्या त्याच्या सौंदर्यजाणिवेतून निर्माण होतात. दृश्य विश्वाच्या डोळ्यांना भासणाऱ्या रूपाशी या अमूर्त आकारांचा अर्थाअर्थी काही संबंध नसतो. म्हणून हे वस्तुनिरपेक्ष व केवल अमूर्तीकरण होय. पॉलकच्या चित्रांमध्ये कोणत्याही विषयाची सारमय अभिव्यक्ती नसते; तर कलावंताच्या अंतःप्रत्ययाचे अमूर्त आविष्करण असते. म्हणून त्याची चित्रे अमूर्त अभिव्यक्तिवादी प्रकारात मोडतात.

कलेतील अमूर्तीकरणामागे एक निश्चित स्वरूपाची अशी विचारसरणी संभवते.

चित्रामध्ये रंग, रेषा व आकार हेच प्रधान घटक आहेत. एखाद्या विषयाचे विशदीकरण, चित्रण, कथन हे दुय्यम व आनुषंगिक घटक होत. चित्रनिर्मितीचा प्रारंभबिंदू वा रंग–रेषा–आकारांचे संयोजन करणारा बंधक-घटक इतकेच मर्यादित स्थान चित्रविषयाला असू शकते.

अमूर्त कला ही कशाचेही प्रतिनिधित्व अथवा प्रतिरूपण करीत नाही. केवळ रंग व आकार यांची सुसंवादी, सौंदर्यपूर्ण रचना हेच तिचे प्रयोजन व अस्तित्व. त्यातून आस्वादक काही अर्थ शोधू शकेल; पण या अर्थाला चित्रकार जबाबदार नसतो. आस्वादकाच्या भाववृत्तीही रंगाकारांच्या सौंदर्यपूर्ण रचनेतून उद्दीपित होऊ शकतील, हे भाव कधी सुखद व आनंददायी असतील; तर कधी अस्वस्थ करणारे, अंतःकरणात प्रक्षोभ माजवणारे असतील.

अमूर्त कलाविष्काराव्यतिरिक्त अन्य प्रकारची चित्रे ही भिन्न भिन्न उद्दिष्टांतून निर्माण होऊ शकतील. जसे की, चित्रातून एखादी कथा सांगण्याची प्रेरणा; अथवा पूर्वी घडलेल्या एखाद्या घटनेची स्मृती चिरस्थायी करण्यासाठी चित्ररूपाने केलेली त्या घटनेची नोंद; एखाद्या व्यक्तीचे हुबेहूब वा भावपूर्ण चित्र; एखादे प्रेरक व संवेद्य निसर्गदृश्य व त्याचा मनावरचा संस्कार टिपण्यासाठी घेतलेला दृष्टिवेध; किंवा विशिष्ट पद्धतीने मांडलेल्या स्थिर वस्तूंचे चित्रण (स्टील लाइफ), तर कित्येकदा कल्पित वा स्वप्नवत अनुभूतींचे चित्रणही चित्रातून केलेले असेल. ही व अशा प्रकारची चित्रे कथनाच्या, विशदीकरणाच्या भूमिकेतून निर्माण होतात व त्यांतून आस्वादकाला वेगवेगळ्या प्रकारची आस्वाद्ये प्रतीत होतात. तो अशा चित्रांतून एखादी कथा वाचू शकेल; आपल्याला ज्ञात परिचित अशी एखादी घटना-वस्तू-व्यक्ती हुबेहूब पाहिल्याचा व नेमकी ओळखल्याचा आनंद त्याला मिळेल. किंवा कलावंताच्या व्यक्तिगत स्वप्नानुभूतीशी तो समरस होऊ शकेल. तथापि अशा प्रकारच्या चित्रांतूनही चित्रकाराने निर्माण केलेल्या रंग व आकार यांच्या सुसंवादी एकात्म आकृतिबंधामागे जी सौंदर्यात्मक अनुभूती व संवेदना असते, तीच नेमकी अशा 'अन्यप्रयोजन-युक्त' आस्वादात नजरेआड होण्याची शक्यता असते. रंग व आकार यांची सुसंवादी सौंदर्यपूर्ण रचना ही मूर्त व अमूर्त अशा दोन्ही प्रकारच्या चित्रांतून साधता येते. मात्र धार्मिक विषयाचे चित्रण केले म्हणून एखाद्या भाविकास जर





एखादे चित्र आवडेल; किंवा राष्ट्रीय, देशभक्तिपर विषयाचे चित्रण केले म्हणून एखादे चित्र 'देशी' वा स्फूर्तिप्रद, प्रेरणादायी ठरत असेल, तर हे मूल्यमापन वा आस्वाद दिशाभूल करणारा ठरेल. कारण हे विषय त्या चित्राचे दुय्यम व आनुषंगिक मूल्य ठरेल. आणि त्या चित्रातील रंग–रेषा–आकार–अवकाश यांचे संयोजन जर सुसंवादी व सौंदर्यपूर्ण असेल, तर ते त्याचे अंतिम निर्णायक कलामूल्य ठरेल.

अमूर्त कलाकृतीतील आकृतिबंधात कित्येकदा एक प्रकारची आकारिक संदिग्धता असते. त्यात आस्वादकाच्या सौंदर्यसंवेदना उद्दीपित करण्याची क्षमता असते. त्यातून आस्वादकाच्या कल्पनाशक्तीला चालना मिळते व त्याच्या कल्पकता-क्षमतेनुसार त्यातून त्याला अनेकविध आकार प्रतीत होऊ शकतात. जणू संदिग्धतेच्या धूसर संधिप्रकाशात अनिर्वचनीय अशा गूढ अनुभूतींची प्रतीती येते व त्यातून प्राप्त होणारा कलानंद हा अलौकिकाच्या कोटीतला असतो. ही एका परीने आस्वादाचीही अमूर्त पातळी म्हणता येईल.

गाय गवताकडे खाद्य म्हणूनच पाहते. तिच्या दृष्टीने तो हिरवा चारा होय. परंतु 'हिरवे हिरवे गार गालिचे हरिततृणांच्या मखमालीचे' ही दृष्टी व अनुभूती कवीचीच असू शकते. कलेच्या आस्वादातही लौकिक गरजपूर्तीपेक्षा वेगळ्या अलौकिक व अतींद्रिय सौंदर्यदृष्टीची गरज असते आणि अमूर्त कलेच्या आस्वादात ही गरज विशेषत्वाने तीव्रतर होते.

अमूर्त कलेतील रंग-आकारांच्या संयोजनातून अनेकविध भावभावनांची उत्कट व प्रत्ययकारी अभिव्यक्तीही साधता येते. रंगांमध्ये पाहणाऱ्याच्या मनात भाव जागृत करण्याचे सामर्थ्य असते, तसेच कलावंताला आपल्या मनातील भावकल्लोळ रंगांतून उत्कटपणे व्यक्त करता येतो. रंगांचे अभिव्यक्तिवादी उपयोजन (एक्सप्रेशनिस्ट यूज ऑफ कलर) हे याच प्रकारात मोडते. व्हान गॉखच्या चित्रांमध्ये त्याच्या अस्वस्थ व प्रक्षुब्ध मन:स्थितीचा उत्कट भावप्रत्यय रंगांतून येतो. संवेद्य रंगसंगतीतून व आकारिक विरूपणातून अनेकविध भावभावनांची अभिव्यक्ती साधता येते. जसे की, प्रेम, वैफल्य, औदासीन्य, एकाकीपणा व तुटकपणा, जुगुप्सा, घृणा, तिरस्कार, मानसिक संदेह वा द्विधा मन:स्थिती वगैरेंचा आविष्कार केवळ रंग-आकारांच्या उद्दीपक व संवेद्य रचनांतून साधता येतो. कलावंताला ह्या भावना आस्वादकाच्या मनात संक्रांत करता येतात. अमूर्त चित्रे रंगवताना कलावंताला अभिव्यक्तीचे जास्त स्वातंत्र्य अनुभवता येते. कारण विषयाचे बंधन झुगारून देणे सहजशक्य असते. खऱ्या कलेला चित्राचा आशय वा विषय यांच्याशी काहीच कर्तव्य नसते. कला म्हणजेच आकार (आर्ट इज फॉर्म). दृश्य कलेत आशयाविना आकार (फॉर्म विदाउट कन्टेन्ट) ही संकल्पना सहजपणे अभिव्यक्त होऊ शकते. ह्यालाच आपण विशुद्ध वा केवल अमूर्त कला म्हटले. पॉलकची कृतिप्रभावी चित्रे या प्रकारात मोडतात. मात्र याबरोबरच हेही लक्षात घेतले पाहिजे की, अमूर्तीकरण हा कलेच्या मूल्यमापनाचा अंतिम निकष असू शकत नाही. रंग व आकार यांची सुसंवादी, सौंदर्यपूर्ण रचना ही मूर्त वा अमूर्त अशा दोन्ही प्रकारांनी साधता येते.

मात्र केवलस्वरूपी विशुद्ध अमूर्त कलेत कलावंताच्या सौंदर्यजाणिवा जास्त सजग असाव्या लागतात. निर्मितीच्या क्षणी त्या प्रखर व उद्दीपित असणे क्रमप्राप्त व अपरिहार्य ठरते. त्याला चित्रातून व्यक्त करावयाच्या कल्पना ह्या सौंदर्यानुभूतीने प्रेरित व नियंत्रित व्हाव्या लागतात (आयडियाज मोअर एस्थेटिकली ओरिएंटेड). चित्रफलकावर चित्र रंगवताना जे घडते, त्याविषयी जास्त जागरूक राहावे लागते. रंगसंवेदनांच्या सूक्ष्म, विविध प्रतिसादांवर चित्त एकाग्र करावे लागते. कुंचलांकनातून कॅन्व्हासवर जे उमटवले जाते त्याविषयी, रंगांच्या जाड-पातळपणाविषयी, रंग घासणे–खरवडणे–पुसणे–फासणे अशा क्रियांविषयी जास्त सचेत व सावध राहावे लागते. चित्रनिर्मितीच्या माध्यम-साधनांशी तो जास्त प्रत्यक्षपणे निगडित असतो. अमूर्त चित्राला जर सौंदर्यमूल्ये नसतील, तर ते टाकाऊच समजले पाहिजे. इतर 'मूर्त' चित्रे अस्तित्वात राहू शकतील. कारण त्यांना सौंदर्यमूल्याव्यतिरिक्त अन्य उपयोजित मूल्ये असतात. जसे पूर्वी सांगितल्याप्रमाणे वस्तू वा व्यक्ती ह्यांचे हुबेहूब वास्तवदर्शन, निसर्गदृश्य, प्रसंग वा घटनाकथन, विशदीकरण, स्मारकचित्र वा शिल्प वगैरे. पण अमूर्त कलेला फक्त रंग-रेषा-आकार यांच्या संयोजनातून प्रतीत होणारे विशुद्ध सौंदर्यमूल्यच संभवते. अमूर्त चित्रातून जो दृश्य अनुभव प्रतीत होतो, त्याची तुलना भारतीय शास्त्रोक्त रागदारी संगीताच्या–विशेषतः वाद्यसंगीताच्या श्राव्य आस्वादाशी करता येईल.

अनुक्रमणिका

जॅक्सन पॉलकची कृतिप्रभावी चित्रे अशी केवल अमूर्तरूप असल्याने ती विशुद्ध सौंदर्यसंवेदनेला आवाहन करतात.

अमूर्तीकरण व विरूपण ह्या आधुनिक कलेतील महत्त्वाच्या व प्रधान आविष्काररीती असल्या, तरी त्या कलावंतमनाच्याच मूलभूत व चिरंतन प्रवृत्ती आहेत. ह्याची साक्ष कलेतिहासातील विविध कालखंडांतून तसेच वेगवेगळ्या कलावंतांच्या रूपाने दिसून येते. 'कलावस्तूचे सौंदर्य सापेक्ष नसून ते सदैव, स्वाभाविक, संपूर्णतया स्वतंत्र असते' (फिलेबस), ही प्लेटोची उक्ती अमूर्तीकरणामागचा सौंदर्यवादी आशय प्रकट करते, असे म्हणता येईल. अमूर्तीकरणाचे पुरस्कर्ते कलावंत व कलासमीक्षक यापुढे जाऊन सर्वच कलाविष्कार मूलतः अमूर्त असतात, असे मानतात. त्यांच्या मते मूलतः कलानिर्मितीची प्रक्रिया हीच मुळी निसर्गापासून दूर जाण्याची आहे. जे जिवंत आहे, हालचाल करणारे, वाढत जाणारे आहे, त्याहून ही प्रक्रिया वेगळी आहे. हे जे जैव, सेंद्रिय आहे त्याचे अमूर्तीकरण कलानिर्मितीच्या प्रक्रियेत अगदी स्वाभाविक व अपरिहार्यपणे होतच असते. वरवर पाहता ही निर्मिती कितीही निसर्गसदृश व प्रातिनिधिक, वस्तुनिष्ठ वाटली, तरी ती अमूर्तच असते. त्याची सूक्ष्मतः व अंशतः अभिव्यक्ती व प्रतीती कलेत दिसतेच. कारण कलेची प्रक्रिया हीच मुळी अमूर्तीकरणाची प्रक्रिया आहे. मानवी जीवन, भावभावना, कल्पना यांचे अर्थ करण्याचे (इंटरप्रीटेशन) शेकडो मार्ग कलावंताला उपलब्ध आहेत आणि कलानिर्मिती ही मूलतः अर्थ करण्याची प्रक्रिया आहे. कलावंताला दृश्य विश्वाचे संस्कार अनेक तऱ्हांनी, अनेक मार्गांनी, अनेक रूपांनी प्राप्त होतात. त्या पसाऱ्यातून निवड करणे, अतिरिक्त ते दूर सारणे– म्हणजे अनुभूतीच्या दृश्य संस्कारांचा सत्त्वांश (इसेन्स) प्रकट करणे, म्हणजे अमूर्तीकरण होय. ह्या अर्थाने कलावंताच्या निवडीच्या तत्त्वात, अर्थ लावण्याच्या प्रक्रियेत व सत्त्वांश प्रकट करण्यात अमूर्तीकरणाची प्रक्रिया अंतर्भूत असते. कलानिर्मितीच्या प्रक्रियेचा तो स्वाभाविक व अपरिहार्य असा भाग आहे.

मानवी इतिहासात वेगवेगळ्या समाजांत व संस्कृतींत जी प्रतीके निर्माण झाली, ती अमूर्त कलेची उत्कृष्ट उदाहरणे म्हणता येतील. कारण अत्यंत मौलिक अशा मानवी जीवनानुभवाचे सार व तत्त्वचिंतनात्मक अर्थ अशा अमूर्त प्रतीकांत दडलेला असतो. उदाहरणार्थ, प्राचीन आदिम जमातींचे चित्रविचित्र असे कुलचिन्हदर्शक स्तंभ (टोटेम पोल्स); प्राचीन ईजिप्तमधील शंकू-स्तंभ (ऑबेलिस्क)– जे सूर्यदेवतेच्या प्रतीकाचे साररूप अमूर्तीकरण करतात; ख्रिस्ती धर्मश्रद्धेचे अमूर्त प्रतीक असे 'क्रॉस' चे चिन्ह; हिंदू देवदेवतांचे विरूपीकरण–उदा., गणपती, नरसिंह, तुंबरू वगैरे. इस्लामी संस्कृतीत तर मूर्तिपूजा निषिद्धच होती; परिणामी त्यांचे कलाविष्कार हे प्रायः अमूर्त आकृतिबंधांद्वारा प्रकटले. 'अरेबस्क' हा अखंड नक्षीप्रकार तसेच सुलेखनाचे (कॅलीग्राफी) विविध नमुने यांचा उदाहरणादाखल निर्देश करता येईल. अशा सांस्कृतिक प्रतीकांच्या अमूर्त व विरूप आविष्कारांमागे कलावंताच्या धार्मिक अंतःप्रत्ययाची सारव्यंजक अभिव्यक्ती जाणवते. आणि ही अभिव्यक्ती सर्वसामान्य भाविक जनांनाही भावत असल्याने अशा अमूर्त प्रतीकांचे वा विरूप मूर्तींचे आद्यरूप मूलबंध (आर्किटाइप) घडवणारा अनामिक कलावंत आपल्या समाज–संस्कृतीच्या सामूहिक अबोध मनाचे (कलेक्टिव्ह अन्कॉन्शस) प्रातिनिधिक प्रकटीकरण करतो, असेही म्हणता येईल. यूरोपमध्ये उच्च प्रबोधनकाळातही– नैसर्गिक मानवप्रतिमांचे हुबेहूब व भावोत्कट प्रत्ययकारी चित्रण करण्याची सद्दी असलेल्या कालखंडात– एल ग्रेको (१५४१ – १६१४) सारख्या कलावंताने उंचउभट व पिळवटलेल्या मानवप्रतिमांचे विरूपणात्मक व अभिव्यक्तिक्षम (एक्स्प्रेशनिस्ट) चित्रण केले. ही व अशांसारखी उदाहरणे अमूर्तीकरण व विरूपण ह्या कलावंतमनाच्या शाश्वत प्रवृत्ती असल्याचे सूचित करतात.

मात्र असे असले तरी, आधुनिक काळात, विशेषतः विसाव्या शतकात अमूर्तीकरण व विरूपण या प्रवृत्ती जास्त वाढीला लागल्या. त्या जाणीवपूर्वक, प्रमुख आविष्कारमाध्यम म्हणून प्रकर्षाने व आधिक्याने कलावंताकडून वापरल्या जाऊ लागल्या. आधुनिक अशा सर्वच कलाप्रणाली, पंथ व संप्रदाय यांतून कमीअधिक प्रमाणात आविष्कृत होऊ लागल्या. एकोणिसाव्या शतकाच्या पूर्वार्धात कॅमेऱ्यासारख्या वस्तुवास्तवाचे यथातथ्य छायारूप प्रतिबिंबित करणाऱ्या यांत्रिक किमयांचा शोध लागला. त्यामुळे कलावंताला भोवतालच्या दृश्य वास्तवाचे (वस्तू, व्यक्ती, घटना, निसर्गदृश्य) छाया–चित्रणात्मक यथातथ्य प्रतिबिंबरूप चित्रात प्रकट

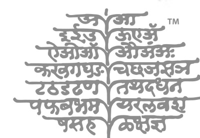
करण्याची गरज वाटेनाशी झाली. तसेच कॅमेरा हे कलावंतापुढील एक आव्हानच होते. त्यातून कलावंताच्या शोधक व प्रयोगशील प्रतिभेला चालना मिळाली. अमूर्तीकरण, विरूपीकरण यांसारख्या आविष्कारप्रक्रिया वाढीस लागल्या. विसाव्या शतकात तर त्या युगधर्म म्हणून प्रकटल्या.

अमूर्त कला ही आजच्या युगाची भाषा आहे, असे म्हटले जाते. याची अधिक खोलात जाऊन कारण-मीमांसा करता येणे शक्य आहे.

आधुनिक यंत्रयुगीन औद्योगिक संस्कृतीतले ताण-तणाव, व्यामिश्रता, गुंतागुंत यांच्या कलावंत मनावर होणाऱ्या अपरिहार्य परिणामातून वस्तुविश्वाचे विरूपी-करण, विघटन, अमूर्तीकरण या प्रवृत्ती वाढीस लागल्या आहेत. वस्तुनिष्ठ वास्तवाची संकल्पना मागे पडते आहे. कलावंताच्या आत्मनिष्ठ अनुभूतीतून निर्माण झालेले व्यक्तिगत वास्तव हेच अंतिम वास्तव ठरू पाहात आहे. अमूर्त कला ही व्यक्तिनिष्ठ वास्तवाचाच एक आविष्कार आहे. या वास्तवाला स्वतःचे असे खास स्वतंत्र व स्वायत्त अस्तित्व असते. कला म्हणजे कला-वंताच्या अंतर्दृष्टीचा (व्हीजन) साक्षात्कारी आविष्कार होय. स्वतंत्र व स्वायत्त अस्तित्व असलेले हे व्यक्तिनिष्ठ वास्तव म्हणता येईल. हे वास्तव कलावंताला भावलेल्या नैसर्गिक आकारांतून, वस्तुसंबद्ध जाणिवांतून जसे साका-रले जाते, तसेच केवल अमूर्त आकृतिबंधांतूनही ते साकारता येते. आधुनिक काळात व्यक्तिनिष्ठ वास्तव साकारणारी एक आविष्काररीती म्हणून अमूर्तीकरणाला कलानिर्मितीत महत्त्व व प्राधान्य प्राप्त झाले आहे. कलावंताच्या अनेकविध अनुभूतींचा मेळ (हार्मनी) अशा व्यक्तिनिष्ठ वास्तवात एकात्म व सुसंवादी आकृति-बंधातून साकारला असेल, किंवा ज्ञात व परिचित अशा वस्तुसृष्टीचा आत्मनिष्ठ प्रत्यय त्यात साकारला असेल, तर कधी या अनुभवांचे सार अमूर्तीकरणातून वा विरूपणात्मक प्रकल्पनातून (फँटसी) कलाकृतीत व्यक्त झालेले असेल. हे कोणत्या मार्गाने होते, ह्याला अखेर मर्यादितच महत्त्व आहे; तथापि कलांतर्गत स्वायत्त व स्वतंत्र अस्तित्व असलेले व्यक्तिनिष्ठ वास्तव साकारणे, हा आधुनिक कलावंताच्या दृष्टीने सर्वाधिक महत्त्वाचा व प्राधान्याचा भाग आहे. कलादृष्टच्या वस्तुनिष्ठ वास्त-वाचे सादरीकरण हा दुय्यम प्रकार आहे. कलावंताच्या व्यक्तिनिष्ठ अनुभूतीतून अर्थपूर्ण, स्वतंत्र व स्वायत्त वास्तवाचा आविष्कार घडवणे, हे कलेचे प्रधान कार्य होय. आधुनिक कलेतील अमूर्तीकरणामागे व विरूपी-करणामागे अशा प्रकारची एक ठाम व निर्णायक अशी कलाविषयक भूमिका संभवते. मात्र कित्येकदा कला-निर्मितीच्या गूढ प्रक्रियेत वस्तुनिष्ठ वास्तव व कला-वंताचा व्यक्तिगत अनुभव यांचा संश्लिष्ट व एकात्म आकार सिद्ध होतो, त्या वेळी त्या कलाकृतीला चिरस्थायी गुणवत्ता व मौलिकता प्राप्त होऊ शकते.

कलेचे उत्क्रांतिवादी स्वरूप, त्यातील सामाजिक व वैज्ञानिक बदलांसह, विचारात घेतल्यास आजच्या युगातील आधुनिक कलेतील प्रवृत्ती व प्रवाह हे अपरि-हार्यच मानले पाहिजेत. कलाकृती ज्या काळात जन्म घेते, त्या काळाच्या चैतन्यवृत्तीचे (स्पिरिट) प्रतिबिंब त्या कलाकृतीत उमटणे अपरिहार्य असते. त्यामुळे ती कलाकृती व त्या काळाची चैतन्यवृत्ती यांत फारकत करणे विसंगत आहे. अमूर्तीकरण हे आजच्या युगाच्या चैतन्यवृत्तीचे प्रकटीकरण आहे. आजच्या औद्योगिक, यंत्रयुगीन संस्कृतीतील गुंतागुंत व ऱ्हासशीलता ही धीट व मुक्त अमूर्त आकारांतून प्रकट होऊ शकते. माणसाच्या सांस्कृतिक गरजा भागवण्याचे सामर्थ्य कलेत आहे. आजच्या युगाच्या सांस्कृतिक गरजा कालच्या गरजांहून भिन्न व वेगळ्या आहेत.

विसाव्या शतकातील विज्ञानाच्या सर्वकष प्रभावाने माणसाच्या दैनंदिन जीवनावर, तसेच सर्व कलाविष्का-रांवर खोल परिणाम घडवून आणला आहे. मानवी जीवनातील श्रद्धेचा ऱ्हास व भौतिकवादाचा वाढता प्रभाव यांतून कलावंत व समाज यांच्यात अभूतपूर्व दरी निर्माण झाली आहे. कलावंत हा अधिकच आत्मरत व अंतर्मुख होत चालला आहे. कलेचा आविष्कार जास्त जास्त व्यक्तिगत व खाजगी होत चालला आहे. कले-तील अवमानवीकरणाच्या (डिह्युमनायझेशन) वाढत्या प्रवृत्तीची मुळे ह्याच भौतिक संस्कृतीत व समाजस्थितीत शोधता येतील : कलावंताने वस्तुगत वास्तवाचे चित्रण केले काय, वा व्यक्तिनिष्ठ वास्तवाचे चित्रण केले काय, त्याला एक प्रकारच्या सामाजिक अनास्थेला व औदा-सीन्याला तोंड द्यावे लागत आहे. दुसऱ्या बाजूने कोण-तेही सामाजिक उत्तरदायीत्व व जबाबदारी नाकारणारा कलावंत हा कलानिर्मितीची आत्यंतिक आत्मनिष्ठ व आत्मकेंद्रित पातळी गाठतो आहे. त्याचे प्रश्न हे मूलतः त्याचेच आहेत व त्याची मांडणी व सोडवणूक ही त्याची





त्यानेच करावयाची आहे, अशी एक जाणीव वाढत्या प्रमाणात त्याच्यात फैलावत आहे. परिणामी कलावंत व समाज यांच्यातली दरी रुंदावत आहे. ह्याच कारणाने आधुनिक कलेत अमूर्तीकरणावर जास्तीत जास्त भर देण्याची प्रवृत्ती वाढते आहे. आधुनिक कलावंताची खास व्यक्तिविशिष्ट जीवनदृष्टी व काव्यात्म आत्मानुभूती प्रकट करण्याचे अमोघ माध्यम म्हणून कलेत अमूर्तता साकारली आहे, असेही म्हणता येईल. आणि अमूर्तीकरणात त्याला कलात्मक आविष्काराच्या जास्तीत जास्त संभाव्यता जाणवत आहेत. हास्य वा कारुण्य भाव दर्शवणारा मानवी चेहरा रंगवण्याऐवजी आजचा कलावंत हसणारा त्रिकोण किंवा रडणारा चौकोन दाखवणे जास्त पसंत करेल. आपल्या व्यक्तिगत भावभावनांचा आविष्कार केवल व विशुद्ध अमूर्त रंग–आकारांच्या रचनेतून करता येणे शक्य आहे, हे आधुनिक कलावंताला, पूर्वी कधी नव्हे इतक्या तीव्रतेने व प्रकर्षाने जाणवले आहे. हेच व्यक्तिनिष्ठ वास्तव होय. कलावंताचा अनुभव (ज्यावर त्याची कलाभिव्यक्ती अवलंबून आहे) हा अंतिमतः त्याच्या भोवतीच्या परिस्थितीचाच परिपाक आहे. आणि आज ही परिस्थिती मानवाच्या हाताबाहेर चाललेली, अनियंत्रित व अमर्याद बनली आहे. आपल्या मूलभूत संस्कारांची पुनर्रचना कलावंत करीत असतो व त्यातून निष्पन्न होणारे आकार हे कोणत्याही भौतिक (फिजिकल) प्रमाणबद्धतेने नियंत्रित केलेले नसतात; तर कलावंताच्या आत्मिक अनुभूतीने हे आकार साकार व प्रमाणित केले जातात. त्यांची तुलना संगीतातील अमूर्त स्वरलहरींनी निर्माण होणाऱ्या श्राव्य आकारांशी करता येईल. आकाराची ही विशुद्धताच कलाकृतीत अमूर्तत्व निर्माण करते. अनुभवांचा अर्क काढण्याच्या, सारतत्त्व (इसेन्स) प्रकट करण्याच्या कलावंताच्या प्रेरणावृत्तीतून कलेतील अमूर्तीकरण व विरूपीकरण या प्रक्रिया संभवतात आणि मूलतः आकृतिनिष्ठ (फिगरेटिव्ह) व अमूर्त कलाशैलींत फार मोठा विरोध वा द्वंद्व आहे, अशातलाही भाग नाही. मानवी जीवनानुभूतीचेच भिन्न भिन्न पैलू त्यातून प्रकट होतात. अमूर्त व आकृतिनिष्ठ यांतील परस्परसाहचर्य व सह-अस्तित्व हे परस्परपूरक व समृद्धदायक तसेच अंतिमतः कलेच्या विकासाला पोषकच ठरते, असेही म्हणता येईल.

अमूर्त कलेची रंग–रेषा–आकारांची भाषा ही वैश्विक भाषा आहे. तिचे आवाहन सार्वत्रिक व सार्वकालिक आहे. अमूर्त कलेने देशीयतेचे, राष्ट्रीयत्वाचे बांध ओलांडले आहेत. म्हणून ती आधुनिक जगाची भाषा आहे. रंग–आकार–अवकाश यांच्या संयोजनात राष्ट्रीयत्वाची, देशीयतेची खूण नसते. परिणामी कलादृष्ट्या जग जवळ आले आहे. ज्या शतकात आपण जगतो आहोत, त्या शतकातले जगण्याचे ताणतणाव, व्यामिश्रता, आत्मसंदेह व्यक्त करणारी ही भाषा आहे. प्रेम, द्वेष, दुरावा, वैफल्य, क्रोध, एकाकीपणा व औदासीन्य हे आपले संमिश्र भावविश्वही रंग–आकारांच्या रचनेतून प्रकटताना दिसते. आपल्या आजच्या अस्तित्वविषयक प्रश्नांतूनच हा कलाप्रकार उद्‌भवला आहे. या कलेला आपल्या दृष्टीने खास महत्त्व आहे, कारण आपण ज्या भाषेतून बोलतो, ती ही भाषा आहे आणि आपल्या भावना प्रभावीपणे व्यक्त करण्याचे सामर्थ्य तिच्यात आहे. अमूर्त कलेची भाषा ही सगळीकडे सारखीच असते. देशी वा प्रादेशिक विषयांचा संपर्क नसलेली, विशुद्ध रंग-रेषा-आकारांची भाषा. त्यामुळे कलेचे प्रादेशिक व राष्ट्रीय पातळ्यांवरून उन्नयन होऊन ती वैश्विक एकात्म पातळीवर पोचली आहे, असे म्हणता येईल की, कलेची स्थानिक रंग-देशीयता लोप पावल्याने तिचे स्वत्व हरवले आहे ? एकीकडे कलेचे असे वैश्विकीकरण व साधारणीकरण होत असताना, तिला तिच्या स्वतंत्र आत्मरूपाचा, अस्मितेचा विसर पडत चालला आहे, असे तर होत नसावे ? कारण ह्या वैश्विक भाषेमुळे कलावंताला आपली स्वायत्तता, व्यक्तिविशिष्टता टिकवणे अवघड झाले आहे. आपल्या अस्तित्वाचे वेगळे भान प्रकट करण्यासाठी कलावंत अधिकाधिक मुक्त व धाडसी प्रयोगांचा अंगीकार करताना दिसतो. हे कलावंताचे स्वतंत्र अस्तित्वभान व त्याचे आगळेवेगळे, अभिनव प्रकटीकरण ही आधुनिक काळात कलानिर्मितीची प्रबळ प्रेरणा ठरली आहे. देशीयतेच्या, राष्ट्रीयत्वाच्या मर्यादा ओलांडण्यात अशा रीतीने एकीकडे अस्तित्वलोपाची भीती आहे; तर दुसरीकडे वैश्विकतेचे टोक आहे. अशा एका शृंगापत्तीत आजचा कलावंत अडकला आहे. आणि तरीही सर्जनशीलतेला आव्हान देणारे असे हे द्वंद्व आहे.

कारण अमूर्तीकरणाने कलेला एक नवेच परिमाण दिले आहे. कलावंताच्या निर्माणक्षम मनाच्या कक्षा

त्यामुळे विस्तारल्या आहेत. बौद्धिक क्षमता व सर्जनशील कल्पकता यांच्या मुक्त संचारास वाव देणारा हा कलाप्रकार आहे. पूर्वी निषिद्ध वा अस्पर्श मानली गेलेली अनुभूतींची अनेक नवनवी क्षेत्रे आता कलाविष्काराच्या कक्षेत येत आहेत. अमूर्त चित्र वा शिल्प हे केवळ रंग, आकार, अवकाश, पोत, माध्यम-साधनांचा क्रांतिकारी व नवतंत्रप्रवण वापर यांसारख्या घटकांवरच सर्वस्वी अवलंबून असल्याने, तसेच अमूर्तीकरणाच्या नियम-निर्बंधरहित व अंत:प्रज्ञाधिष्ठित स्वरूपामुळे सर्जनशील स्वातंत्र्याला व मुक्त कल्पनाविलासाला त्यात भरपूर वाव आहे. आपल्या आजच्या युगातील आत्मसंदेह व असंगती यांचा कल्पक आविष्कार त्यातून करणे शक्य झाले आहे.

तथापि अमूर्तीकरणाच्या काही मर्यादाही जाणवतात. पोत, आकृतिबंध व अवकाशीय परिणाम यांवरच सर्वस्वी अवलंबून असलेली अमूर्त कला अलंकरण व सजावट यांच्या आहारी जाण्याची शक्यता असते. तसेच अशा आलंकारिक अमूर्तीकरणात एक प्रकारचा भावनिक दुरावा व थंडपणा आणि एकसुरीपणा येण्याची शक्यता असते. तद्वतच दुय्यम दर्जाच्या कलावंताच्या हाती हा प्रकार गेल्यास त्यात एक प्रकारची कृतक सौंदर्यात्मकता व दांभिकता येण्याची शक्यता असते. आणि मुख्य म्हणजे, आस्वादक कलाकृतीचा आस्वाद घेताना आपल्या दृश्य अनुभवांची सांगड त्या चित्राशी घालू पाहतो व जेव्हा कुठल्याही तऱ्हेची अनुभवसदृश साहचर्यसंगती जुळत नाही, तेव्हा त्याच्या मनात एक प्रकारची पोकळी निर्माण होते आणि अशा अमूर्त चित्रावर तो दुर्बोधतेचा, अनाकलनीयतेचा शिक्का मारून मोकळा होतो. आस्वादक व कलाकृती यांच्यातले हे मानसिक अंतर हाही अमूर्त कलेपुढचा एक मोठा प्रश्न आहे.

कलावंताला अमूर्त कलेच्या मर्यादा व सामर्थ्य असे आलटूनपालटून जाणवत राहिल्याने, अमूर्तत्व व मानवाकृती यांचे आविष्कार आधुनिक कलेत आलटून-पालटून दिसून येतात. आणि त्याचबरोबर एक मात्र खरे की, मूर्त वास्तवाचे प्रकटीकरण करणारी कला ही अखेर मानव्याची (ह्यूमॅनिस्टिक) कला असल्याने, तीतही कलावंताची अंत:प्रज्ञा, भावना व बुद्धी यांच्या अभिव्यक्तिक्षम प्रकटीकरणाला पुरेपूर वाव असतो. त्यामुळे कलेमध्ये अनेक स्थित्यंतरे होत राहतील, नवनवे प्रवाह, शैलीसंप्रदाय, तंत्रे येत राहतील; पण कलेतून मानवाकृतीचा सर्वस्वी लोप होईल, असे मात्र वाटत नाही. कारण मानवी जीवनाचे, त्यातील भावभावनांचे, ताणतणावांचे वेगवेगळ्या अभिनव व प्रयोगशील तंत्र-माध्यमांतून प्रकटीकरण करण्याचे आव्हान व आकर्षण कलावंतापुढे सदैव राहील, तसेच आस्वादकालाही त्यात सतत रुची वाटत राहील, ह्यात शंका नाही.

× × ×

चित्र-शिल्पादी दृश्य कलांप्रमाणेच आधुनिक ललित वाङ्मयातही अमूर्तीकरण व विरूपीकरण या प्रवृत्ती अधूनमधून वेगवेगळ्या नावारूपांनी डोकावताना दिसतात.

अतिवास्तववाद : ही त्यांपैकी एक महत्त्वाची प्रणाली होय. या चळवळीचा प्रवर्तक आंद्रे ब्रताँने एकूण तीन जाहीरनामे प्रसिद्ध करून अतिवास्तववादाची अधिकृत मांडणी केली. अबोध मनातील अनियंत्रित कल्पनासाहचर्यावर, स्वप्नांच्या सार्वभौमत्वावर व मुक्त विचारांवर आणि त्यांतून निर्माण होणाऱ्या प्रकल्पक व अतींद्रिय प्रतिमांच्या संघटनावर अतिवास्तववाद आधारलेला आहे.

अतिवास्तववाद हा केवळ तांत्रिक प्रयोग नसून, ती एक प्रकारची मनोवृत्ती आहे. विसाव्या शतकातील मूल्यविहीन मानवी समाजाची आत्मशोधनाची प्रामाणिक गरज आपल्या परीने भागवण्याचे सामर्थ्य या वादात आहे. म्हणूनच १९२० नंतरच्या जागतिक साहित्यावर या वादाचा ठसा कमी-अधिक प्रमाणात उमटलेला दिसतो. स्वप्नसृष्टी व अंतर्मनातील प्रतिमाविश्व हे नवे विषय तसेच स्वयंचलित उत्स्फूर्त लेखनाचे (ऑटोमेटिक रायटिंग) व संज्ञाप्रवाही (स्ट्रीम ऑफ कॉन्शसनेस) चित्रणाचे नवे तंत्र अतिवास्तववादाने उपलब्ध करून दिले.

स्वयंचलित लेखन : मनावरील जाणिवेचे नियंत्रण सर्वस्वी झुगारून देऊन, अबोध वा उपबोध (सबकॉन्शस) मनाच्या पातळीवर केलेले स्वैर व मुक्त लेखन. संमोहनाच्या वा मादक द्रव्याच्या अंमलाखाली मनाची ही स्थिती जास्त शक्य आहे. लेखक एक प्रकारच्या धुंद बेहोषीत लेखन करतो. कागदावर लेखणी टेकवली की जे मनात येतील ते स्वैर व मुक्त विचार, कल्पनातरंग, प्रतिमा व प्रतीके कागदावर उमटवली जातात. आपण काय लिहितो आहोत, ह्याची लेखकाला





जाणीव नसते. त्यावर बुद्धीचे वा विवेकाचे नियंत्रण नसते. जाणिवेचे मनावरील दडपण दूर सारून नेणिवेतील प्रतिमा व साहचर्यसंबंध यांना मोकळे व प्रकट करू पाहणारी ही प्रणाली कलानिर्मितीतील आकस्मिकता, अपघाती योगायोग, यदृच्छा आदी घटकांचे स्वयंभू अस्तित्व सिद्ध करू पाहात होती. दादावाद व अतिवास्तववाद यांची चलती असलेल्या काळात स्वयंचलित लेखनाचे प्रयोग अधिक प्रमाणात झाले. जॅक्सन पॉलकच्या कृतिप्रभावी चित्रप्रणालीमागेही स्वयंचलनाचेच तत्त्व होते. चित्र रंगवणाऱ्या हातांच्या स्नायूंच्या अनियंत्रित व स्वयंचलित हालचालींतून निर्माण होणारे रंग-रेषात्मक आकार कॅन्व्हासवर उमटवण्याचा त्याचा प्रयास होता.

संज्ञाप्रवाह : विल्यम जेम्सच्या मानसशास्त्रीय सिद्धांतावर संज्ञाप्रवाहाचे तंत्र आधारलेले आहे. त्यानेच 'स्ट्रीम ऑफ कॉन्शसनेस' ही परिभाषा आपल्या 'प्रिन्सिपल्स ऑफ सायकॉलॉजी' (१८९०) या ग्रंथात प्रथम वापरली व रूढ केली. कलावंताच्या आंतरिक अनुभूतींचा स्वैर प्रवाह सूचित करण्यासाठी या परिभाषेचा वापर झाला. मनातल्या अगणित स्वैर विचार व भावनांची नोंद करण्याठी हे तंत्र शोधण्यात आले. सिग्मंड फ्रॉइडच्या मनोविश्लेषण सिद्धांताचा त्यावर प्रभाव स्पष्ट आहे. ह्यालाच 'आंतरिक स्वगत' (इंटीरियर मोनोलॉग) असेही म्हटले जाते. संज्ञाप्रवाहाशी सदृश असे लेखन पूर्वीच्या काळातही थोडेफार झाले. उदाहरणार्थ, स्टर्नचे 'ट्रीस्टम शँडी' (१७६०–६७). पण तंत्र म्हणून ते विकसित केले एका दुय्यम श्रेणीच्या फ्रेंच कादंबरीकाराने– एव्दार दुजार्दीन याने १८८८ च्या सुमारास. जेम्स जॉइसने 'यूलिसिस'मध्ये (१९२२) संज्ञाप्रवाहाचे तंत्र जवळजवळ पूर्णत्वास नेले. डब्लीनमध्ये दिनांक १६ जून १९०४ रोजी दिवसाच्या चोवीस तासांच्या अवधीतील लिओपोल्ड ब्लूम व स्टीफन देदालूस या व्यक्तींच्या अंतर्यामीच्या घडामोडी व अनुभव (कृती, अनुभव व विचार) तसेच अंतर्मनात जो काही वाहणारा प्रवाह आहे, त्याचे अभिनव शब्दांकन या कादंबरीत आहे. ब्लूम हा नायक मनाच्या अगणित ज्ञात व अज्ञात प्रदेशांतून भ्रमण करतो, त्या भ्रमंतीचे मनोज्ञ दर्शन या कादंबरीत घडते. जॉइसच्या 'पोर्ट्रेट ऑफ द आर्टिस्ट ॲज अ यंग मॅन' (१९१६) या कादंबरीच्या प्रारंभीच्या भागातही या तंत्राच्या काही आद्य खुणा आढळतात. 'फिनेगान्स वेक' (१९३९) मध्येही त्याने त्याचा प्रभावी वापर केला आहे. जॉइस व्यतिरिक्त व्हर्जिनिया वूल्फ (टू द लाइटहाउस, १९२७) व विल्यम फॉकनर (द साउंड ॲंड द फ्यूरी, १९२९) हे संज्ञाप्रवाहतंत्र विकसित करणारे अन्य प्रमुख लेखक होत. हेन्री जेम्स, डॉस्टोव्हस्की यांच्या लेखनातही संज्ञाप्रवाहसदृश तंत्र अधूनमधून वापरलेले दिसते.

विसाव्या शतकातील वाङ्मयात, कथा–कादंबऱ्यांतील पात्रांच्या अंतर्मनाचा सुप्त प्रवाह चित्रित करण्यासाठी आता हे तंत्र सर्रास वापरले जाते. स्वैर व मुक्त शैलीत लेखक पात्राच्या मनात अवगाहन करतो. मनावरील जाणिवेचे नियंत्रण झुगारून देण्यासाठी अनेक क्लृप्त्या वापरल्या जातात. परंपरागत तर्कशुद्ध वाक्यरचना, व्याकरणाचे नियम, विरामचिन्हे अशी भाषिक बंधने संज्ञाप्रवाही शैलीत झुगारून दिली जातात. कित्येकदा अशा वाक्यांचा वा अंतर्गत स्वगतांचा अर्थही स्पष्ट होत नाही. कारण पात्राच्या मनातील विचारतरंगांमागील सगळे संदर्भ वा सहसंबंध वाचकाला ज्ञात नसतात. त्यामुळे कित्येकदा त्यात एक प्रकारची गूढ संदिग्धता व दुर्बोधता निर्माण होते.

मराठीमध्ये बा. सी. मर्ढेकर यांनी कादंबरीच्या क्षेत्रात जे काही प्रयोग केले, त्यांतून संज्ञाप्रवाही तंत्राचा प्रथम वापर केला. जेम्स जॉइस, व्हर्जिनिया वूल्फ यांपासून प्रेरणा घेऊन 'रात्रीचा दिवस'सारखी कादंबरी त्यांनी लिहिली.

मुक्त साहचर्यसंबंध (फ्री असोसिएशन्स) : लेखकाच्या सर्जनशील मानसप्रक्रियेत एखादा शब्द वा कल्पना प्रेरक वा उद्दीपक म्हणून कार्य करतो आणि तत्सदृश व तत्सम शब्दांची वा कल्पनांची मालिका, क्रमरचना त्यातून निर्माण होते. एकातून दुसरा, दुसऱ्यातून तिसरा शब्द वा प्रतिमा मानसिक साहचर्याने निर्माण होत जातात. त्यात काही तार्किक संबंध वा संगती असेलच, असे नव्हे. ही प्रक्रिया मनाच्या एका उद्दीपित अवस्थेत व तीव्र क्षणी शक्य असते. मात्र कित्येकदा हे लेखन अत्यंत योजनाबद्ध, हेतुत: घडवलेले, रचलेले असते; पण त्यातून मुक्त साहचर्याचा आभास अत्यंत चातुर्याने निर्माण केला जातो. कारण मनाची उद्दीपक व प्रतिसादात्मक अवस्था फार काळ टिकू शकत नाही. जेम्स जॉइसने 'यूलिसिस'मध्ये मुक्त साहचर्य

कल्पनांचा स्वैर वापर केला आहे. मर्ढेकरांनीही 'रात्रीचा दिवस' मध्ये संज्ञाप्रवाहात मुक्त साहचर्य-तंत्राचा सर्रास वापर केला आहे.

मर्ढेकरांनी 'रात्रीचा दिवस' या कादंबरीच्या प्रास्ताविकात हा एक प्रयोग असल्याचे म्हटले आहे. त्यात **संज्ञाप्रवाहा**संबंधी महत्त्वाचे विचार प्रकट केले आहेतः "प्रयोगाचा उद्देश अगदी साधा आहे. तो म्हणजे एका विशिष्ट व्यक्तीच्या काही तासांच्या संज्ञाप्रवाहाचे चित्रण करणे. जन्मल्यापासून मरेपर्यंत प्रत्येक व्यक्तीची जीवनयात्रा म्हणजे एक अखंड आणि अप्रतिहत संज्ञा–प्रवाह असतो. हा संज्ञाप्रवाह अनंत मनोव्यापारांनी व त्यांच्या गुंतागुंतीच्या परस्परसंबंधांनी बनलेला असतो. त्यांपैकी काही मनोव्यापार व त्यांचे संबंध जागृतपणे दुसऱ्यांना ऐकू येतील अशा स्वरूपात प्रगट होत नाहीत, पण त्यांची जाणीव मात्र प्रत्येक व्यक्तीला असते. आणि उरलेले मनोव्यापार व त्यांचे संबंध असे असतात की ते कुठल्याही इंद्रियगोचर बाह्य स्वरूपात प्रगट होत नाहीत, इतकेच नव्हे तर त्यांची जाणीवही व्यक्तिमनाला बहुधा नसते; किंवा असलीच तर अगदीच अस्पष्ट आणि संदिग्ध आणि क्वचित दिशाभूल करणारीही असते. संज्ञाप्रवाहाच्या या तीनही थरांची व त्यांच्या परस्परसंघर्षाची, त्यातील क्रियाप्रतिक्रियांची, स्थूलपणे नोंद करण्याचा प्रयत्न मी पुढील पन्नास-साठ पानांत केला आहे."

पुढे ते म्हणतात– "संज्ञाप्रवाहाचे वर्णन शब्दांत यथार्थतेने करावयाचे म्हणजे भाषेतील शब्दसंपत्ती आणि व्याकरण यांचे सामान्य स्वरूप बदलले पाहिजे– विकृत केले पाहिजे म्हणा वाटेल तर. तसे केल्याशिवाय संज्ञाप्रवाहाच्या विलक्षण गुंतागुंतीचे प्रतिबिंब लिखाणात पाडणे कठीण आहे."–

तेव्हा या प्रयोगाच्या संदर्भात काय करावयाचे व कसे करावयाचे याविषयीची मर्ढेकरांची जाण पक्की आहे, हे या प्रास्ताविकावरून दिसून येते. या प्रायोगिक स्वरूपामुळे या कादंबरीत भाषिक विरूपणाची व अमूर्तीकरणाची विपुल उदाहरणे आढळतात.

या कादंबरीतील पात्रांची विशेषनामेही रूढ, सांकेतिक व प्रचलित नावांपेक्षा खूपच वेगळी व वैचित्र्यपूर्ण आहेत. उदा., दिक्पाल, सेन्नाल, मुलाम, पैलू, शेवळे इत्यादी पुरुषांची आणि चिल्ला, भूतला, विवासा पेलते, निशालिनी इ. स्त्रियांची नावे. हीदेखील प्रयोगादाखल 'घडवलेली' नावे वाटतात.

शिवाय प्रास्ताविकात मर्ढेकरांनी एक टीपही दिली आहे : "वाचकांना वाचणे आणि समजणे सुलभ व्हावे म्हणून संज्ञाप्रवाहाच्या जागृत थरांची नोंद जाड टाइपात आणि अर्धजागृत किंवा सुप्त थरांची नोंद बारीक टाइपात छापली आहे."

दैनिक 'भारत'चा सहसंपादक दिक्पाल ह्याचा आदल्या दिवशीच्या संध्याकाळपासून ते दुसऱ्या दिवशी सकाळपर्यंतच्या काही तासांच्या अव्याहत संज्ञाप्रवाहाचा (मनाच्या जागृत, अर्धजागृत व सुप्त अशा तिन्ही स्तरांवरच्या नोंदींचा) आलेख या लघुकादंबरीत वर्णिला आहे.

तो संध्याकाळी वृत्तपत्राच्या कचेरीतून घरी आल्यावर त्याचा नोकर पैलू त्याला रोजच्या रिवाजानुसार पेलाभर नारिंगाचा रस पिण्यासाठी आणून देतो, ही जागृत स्तरावरची घटना जाड टाइपात नोंदली आहे. पुढे त्या निमित्ताने दिक्पालच्या मनाच्या अर्ध-जागृत-सुप्त स्तरावरील संज्ञाप्रवाह सुरू होतो : "नारिंगाच्या रसाचा रंग फार सुंदर– ह्या फुलदाणीचा रंग– आकार फार उभट– उभट चेहरा आकर्षक– पण केटरमालचाशंङचर्पा– " हा बारीक टाइपात आहे. मुक्त साहचर्यसंबंधांतून फुलदाणी– (स्त्रीचा) उभट आकर्षक चेहरा– अर्थशून्य शब्दमालिका असा हा प्रवास चालतो. जागृत आणि अर्धजागृत–सुप्त स्तरांवरील हे प्रवाह सतत आलटून-पालटून कादंबरीत येत राहतात. कित्येकदा जागृत स्तरावरचा वाक्खंड अर्ध्यावरच थांबून मधेच सुप्त मनाचा संज्ञाप्रवाह सुरू होतो. आणि पुन्हा फिरून जागृत स्तरावरचे वाक्य जोडून घेतले जाते– उदा., दिक्पालने टाय... (मोठा टाइप)

'नारिंगी रंग किती छान– छापखान्यात हात काळे होतात' (लहान टाइप)

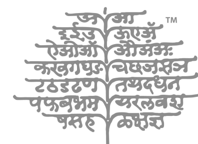
...काढला आणि...(मोठा टाइप)

'व्यतिषजति पदार्थान् आंतर कोऽपि हेतुः
पदार्थो नांतरः – कपिहेतुः' (लहान टाइप)

... समोरच्या कोचावर फेकून दिला व नारिंगाच्या रसाचा एक घोट... (मोठा टाईप)

संस्कृतप्रमाणेच गुजराती भाषाही ह्या अर्धजागृत–सुप्त स्तरावरच्या संज्ञाप्रवाहात येते (एटलु बधु सारू छे– तेने माटे सूं)

अनुक्रमणिका





दिक्पाल हा सहसंपादक असल्याने त्याच्या बहुश्रुततेचे व व्यासंगाचे पडसाद त्याच्या अंतर्मनात उमटणे सहज स्वाभाविक आहे. कित्येकदा इंग्रजी अवतरणेही येतात : उदा., Heredity वर शारीरिक स्वरूप अवलंबून असतं का ? हक्सले– " But we know that certain well-marked characters (such as eyecolour) are inherited in Mendelian fashion. "

अर्धजागृत-सुप्त स्तरांवरील संज्ञाप्रवाहात शब्दांचे अपभ्रंश होतात, मोडतोड होते, अनपेक्षित सांधे जुळवले जातात, भाषिक विरूपणे होतात, अर्थशून्य शब्दमालिकेद्वारा अमूर्तीकरण साधले जाते.

काही उदाहरणे –

१) अग्रलेख – उग्रलेख – लेक उग्र नाही बाप –

२) घामाचा वास – वामाचा घास – घामाचा घास –By the sweat of one's brow.

३) गरम पाणी – ग्रम् पाणी – पम् ग्राणी – Pomegranates – डाळिंबाचा रंग काय सुंदर असतो दाण्यांचा – वाळिंबे डॉक्टर – डाळिंबी डॉटर –

४) बाल्कन टँगल – टाल्कन बँगल – Talk on Bangle–टॉकिंग ऑफ बँगल्स–बांगड्यांच्या नि ' नादां – ' त सिगारेटची राख स्वतःच्या अंगावर झाडली मुलामने–
दलात् तमलेल वातन बिलोरवा ऽऽ

(अशा प्रकारे एका शब्दावरून दुसरा शब्द, त्यातून तिसरा अशी मुक्त साहचर्यसंबंधांची मालिकाच निर्माण होते. त्यात शब्दांचे अपभ्रंश, मोडतोड, विरूपणे, अर्थशून्यता व अमूर्तीकरणे साधली जातात.)

५) हक्क **राखून** ठेवतो आहोत –
संज्ञाप्रवाहात ' राखून ' शब्दाची फोड होते. राख–ऊन – ऊन राख कुठली अन् गार राख कुठली ! '

६) कुलाब्याची दांडी गोतास **माळ** (भाषिक अपभ्रंश)

७) धूर्त व मुत्सद्दी हे शब्द जोडले जाऊन 'धूर्त्सद्दी' पौर्वात्य व पाश्चिमात्य यांच्या संधीतून ' पुश्चात्य '
छप्पर व छत्री मिळून ' छप्पत्री '

८) शाब्दिक अपभ्रंश, विपर्यास यांची उदाहरणेही विपुल आहेत. जसे की, सक्तमजुरीचे ' सत्यमजुरी '; मॉरिशसचे ' शॉरिमस ' बेट; पवनचक्कीचे ' च्यवनफक्की ' वगैरे

९) शब्दांची उलटापालट व मोडतोड
गाडी थांबल्यावर > ' थांबी ' गाडल्यावर '
कॉंग्रेस पार्टी > पॉंग्रेस कार्टी
किंवा–
' म्हाफ म्हरा ' (माफ करा)
' मी **गा**पला **ग**त्यंत **गा**भारी आहे ' (' अ ' ऐवजी ' ग ' वापरून केलेला अपभ्रंश)

१०) कित्येकदा काही मार्मिक वाक्येही येतात. उदा., ' बस्स गांधींवर श्रद्धा – श्रद्धानंदाचा खून म्हणजे विवेकानंदाचा जन्म.

रात्री झोपताना दिक्पाल ' क्षेपालचा खून ' ही रहस्यमय कादंबरी वाचावयास घेतो.

' क्षेपालचा खून ' — ५०–५१–५२ (कादंबरीचे पृष्ठ क्रमांक)... क्षेपालचा... ५३–५४–खून...क्षेपा. ५६... लचा...खू...५८ ... दिवा मालवावा–
घं ऽ घं ऽऽऽ घं ऽऽ घं ऽऽ घर्र्र् घर्र्र्—

मीट डोळे–मार बुडी–खाली खाली–खाली–
धप् डुबुक्

(दिक्पाल कादंबरी वाचतावाचता झोपेच्या आधीन होतो. ती अवस्था ह्या अर्धजागृत – सुप्त संज्ञाप्रवाहात नोंदली जाते. भाषिक केवल अमूर्तीकरणाची ही अवस्था म्हणता येईल. आता तो झोपेच्या पूर्ण आहारी गेला आहे), इथून पुढे त्याचा निद्रावस्थेतील संज्ञाप्रवाह सुरू होतो :

स्वप्नात दिक्पाल मासा होऊन नारिंगी समुद्रात पोहू लागतो. इथे एक निखळ व विशुद्ध फँटसी सुरू होते. त्यात काव्यात्मता आहे. विरूपणे आहेत, अमूर्तीकरण आहे. कालविपर्यास होतात (काल म्हणजे उद्या), तसेच कालपरिमाणेही बदलतात (माशांच्या परिभाषेत पोह-

ण्याचा वेग तासाला शंभर मैल नव्हे; शंभर बुडबुडे). 'सूर्याचे सोनेरी किरण नारिंगी समुद्रातून काय सुंदर रंग खुलवतात !'; 'फुलपाखरांच्या पऱ्या'; 'रंगीबेरंगी रबरी फुग्यांचा गालिचा, त्यांच्या मऊ-मुलायम गर्दीत अधूनमधून हिरवागार फेस, शिपल्यांची झाडे, पोवळ्यांचे घोस'... या काव्यात्म कल्पना. तर या नारिंगी समुद्रात 'स्टारफिश रेस्टॉरंट' असते. मोत्यांची खिचडी, तळलेले हिरवे शिंपले, पोवळ्यांचा भात हे खाद्यपदार्थ असतात; ही फँटसी. ह्या स्वप्नदृश्यात सलगता आहे, अंतर्गत सुसंगती आहे, परिणामी ते एखाद्या अतिवास्तववादी स्वप्नवास्तवाचा प्रत्यय येते.

झोपेच्या दुसऱ्या अवस्थेत अर्धजागृत स्तरावरील एक भासस्वप्न आहे. हा दुसऱ्या महायुद्धाचा काळ आहे व त्या यूरोपीय युद्धवार्ता सहसंपादक या नात्याने दिक्पालकडे अव्याहत येत राहतात. त्यांचाही त्याच्या मनावर उमटलेला संस्कार या भासस्वप्नात दिसतो. या स्वप्नात दिक्पाल आभाळात हवाई छत्रीने तरंगतो आहे. तो एका नव्या प्रदेशात उतरतो. ही 'यंत्रनगरी' (आधुनिक औद्योगिक यंत्रयुगीन संस्कृतीचे प्रतीक) आहे. इथे कारखान्यांच्या इमारतींतच माणसे राहतात व त्या इमारतींना नावे नसून फक्त क्रमांक आहेत. इथे माणूस कोण, यंत्र कोण हा प्रश्न पडतो. या यंत्रनगरीत रहदारी, ट्रॅफिक कंट्रोल, शिक्षण, प्रशासन सगळी चोख व्यवस्था आहे व हे सगळे अगदी पद्धतशीर वर्णिले आहे. त्यात अंतर्गत सुसंगती आहे. शिक्षणाचं व माणसाच्या बौद्धिक क्षमतेचं 'रेजिमेंटेशन' करणारी यंत्रणा आहे आणि वैज्ञानिक प्रयोग व संशोधन यांनाच सर्वाधिक प्राधान्य आहे. त्यात समाजहिताला प्राधान्य देऊन केलेली आदर्श व्यवस्था आहे. या सर्व विवेचनात एक तार्किक शिस्त आहे. म्हणून ते जागृतीच्या किनाऱ्यावरील जाणिवेच्या अर्धजागृत पातळीवरचे संज्ञादर्शन वाटते.

दिक्पालच्या ह्या अर्धजागृत व सुप्त स्तरांवरील संज्ञाप्रवाहात काव्यात्मतेच्या विविध पातळ्यांचे दर्शन घडते. काही उदाहरणे—

१) "नेत्रांच्या सजल स्मितांत भरली जी भावनामाधुरी"— पारंपरिक काव्यात्म पातळी.

२) "अशाच वेळी निळी 'लव्हा'ळी पांगत ये पाण्याखाली।" —संवेद्य काव्यात्म प्रतिमा.

३) "सलिलतरंगी तरलित होती
नक्षत्रांच्या तारा।
अस्फुट अधरी जलधी हा
सेशालाचा वारा॥" (व्यक्तिनाम)

किंवा

"चंचलतेच्या चिमण्या गाली नारिंगी भरला रंग।
रावी के उस पार गातसे होऊनी **हरिणी** दंग॥"
(व्यक्तिनाम)

—ह्या अमूर्त भावावस्थासूचक काव्यपंक्ती.

४) "शेवंतीची फुलं माझ्या करकोच्याच्या गळी।
दिक्पालाची मुक्ताफळं सागराच्या तळी।"
"अहँहँ—गॅट रिटा बिनारी कुडवुडतो।"
— हे काव्यात्म विरूपण.

५) "निर्जन रानी, निवांत स्थानी, भरल्या राईत।
स्टार्ल मिर्स्किनो मिर्स्क स्टॉकिनो संगर
खाईत॥"
--हे काव्यभावनांचे यांत्रिकीकरण म्हणता येईल.

दिक्पाल हळूहळू निद्राधीन अवस्थेतील या संज्ञाप्रवाहातून जागृतीच्या किनाऱ्यावर येतो.

दिक्पाल संध्याकाळी आपल्या मित्राला— मुलामला —जेवायला बोलावतो. त्या मित्रांमधले संभाषण व कादंबरीच्या अखेरीस दिक्पालला सकाळी जाग आल्यावर, बहिणीकडून आलेल्या पत्राने आनंद होतो आणि थोड्याच वेळात वर्तमानपत्राच्या कचेरीत जाऊन कामाला सुरुवात करताच कळलेल्या बातमीने प्रेमभंगाचे दुःख होते आणि बाहेरच्या युद्धाचा वणवा त्याच्या मनात भडकतो. ह्या प्रत्यक्ष प्रासंगिक घटनांच्या कथानकाच्या बाह्य कोंदणात कादंबरी चपखल बसवली आहे; पण हे कथानक केवळ निमित्तमात्रच आहे.

'रात्रीचा दिवस' ही कादंबरी हा अखेर केवळ एक संज्ञाप्रवाहाचा तांत्रिक प्रयोग आहे. कित्येकदा त्याचे सैद्धांतिक प्रतिपादनही कादंबरीत येते. आपण जाणीवपूर्वक हा तांत्रिक प्रयोग करीत आहोत, अशी लेखकाची धारणा आहे. वाचकांपर्यंतही ती अगदी स्पष्ट, नीटपणे (संज्ञाप्रवाहाचे वेगवेगळे स्तर सूचित करण्यासाठी मुद्रणाचे जाड व बारीक टाइप वापरून) पोचवली जाते. तंत्रदृष्टचा नावीन्याच्या कल्पनेने लेखक भारावून गेला असावा, असे वाटते. ही प्रयोगाची नको तितकी स्पष्ट व कलाबाह्य जाणीवच प्रयोग फसण्यास

कारणीभूत ठरते. कादंबरीचा घाट त्यामुळे फसतो. अनुभवाचे जिवंतपण न जाणवता तांत्रिक चमत्कृतीचा 'फील' येतो. या कादंबरीत ललित वाङ्मयातील अमूर्तीकरणाचे व विरूपीकरणाचे नानाविध पातळ्यांवरचे भिन्नभिन्न आविष्कार एकत्र रूपात पाहावयास मिळत असल्याने, तसेच त्यातले धोके व मर्यादाही लक्षात येत असल्याने, या कादंबरीचा एवढ्या विस्ताराने तपशीलवार विचार इथे केला आहे.

मात्र जरी हा केवळ तांत्रिक प्रयोग असला, तरी नंतरच्या लेखकांना त्यातून चालना व प्रेरणा मिळाली, असे दिसते. वसंत कानेटकरांनी 'घर', 'पंख', 'पोरका' सारख्या कादंबऱ्यांत; तर दिलीप चित्र्यांनी 'केसाळ काळंभोर पिलू' सारख्या कथांतून या आविष्काररीतीचा अधिक आशयनिष्ठ व अर्थपूर्ण अवलंब केल्याचे दिसते. एकूणच विसाव्या शतकातील आधुनिक कथा-कादंबऱ्यांतून पात्रांच्या अंतर्मनाचा संज्ञाप्रवाह चित्रित करण्याचे तंत्र सर्रास रूढ झाल्याचे व प्रतिष्ठा पावल्याचे दिसते.

घटित (हॅपनिंग) : ॲलन काप्रोव्ह याने १९५० या दशकाच्या अखेरीस ही संज्ञा रूढ केली. उत्स्फूर्त किंबहुना तत्कालस्फूर्त (इंप्रोव्हाइज्ड) अशा नाट्यप्रयोगाचा एक प्रकार या काळात रूढ झाला. अनैसर्गिक व अप्रातिनिधिक अशा स्वरूपाची ही निर्मिती म्हणता येईल. दृश्य व श्राव्य स्वरूपाच्या भिन्नभिन्न परिणामांचे निकटवर्तीत्व, तद्वतच परस्पर-सरमिसळ साधण्याचा प्रयोगही घटिताचाच भाग म्हणता येईल. संगीत, नृत्य, चित्रपटतंत्र, संभ्रमी परिणामांची (स्ट्रोबोस्कोपिक) प्रकाशयोजना, कर्णकटू कर्कश गोंगाट, तसेच वेगवेगळे गंध व दर्प अशा भिन्नभिन्न मिश्र माध्यमांच्या सादरीकरणाचा तो प्रयोग होता. या मनोरंजन-प्रकारात दादावादाचा परिणाम उघडच दिसतो. अशा घटित प्रकारात व्यस्त रंगभूमीच्या व क्रौर्यनाट्याच्या प्रभावांचाही वाटा आहे. अँडी वॉरहोलच्या चित्रांतून व 'पॉप आर्ट' प्रकारातूनही घटितांचा वापर करण्यात आला.

हे सर्व कलाविष्कार साधारणपणे कलावंताच्या मनावर पडणारी तार्किक विचारांची बंधने झुगारून देणारे व कलासौंदर्यविषयक पूर्वग्रह नाकारणारे, तसेच अबोध मनातून स्फुरणारे स्वयंप्रेरित विचार, कल्पना, प्रतिमा, प्रतीके साकारणारे आहेत, असे म्हणता येईल. या पाठीमागे एक कलासौंदर्यविषयक भूमिका संभवते : स्वप्नात, ध्यासात, काव्यात, अतींद्रिय सृष्टीत, यदृच्छेने घडलेल्या एखाद्या घटनेत जे 'अद्‌भुत' आढळते, ते बुद्धिवादाच्या आकलनापलीकडचे असते व तेच सौंदर्य होय. ह्या अद्‌भुताचा प्रत्यय येण्यासाठी आपल्या अबोध मनाभोवती तार्किक विचारांची, सौंदर्यविषयक पारंपरिक संकेतांची जी कुंपणे असतात ती नाहीशी करून या मनाला मोकळे केले पाहिजे. लेखकाच्या वा चित्रकाराच्या अबोध मनातून ज्या प्रतिमा व प्रतीके स्फुरतात, त्यांचे आवाहन सार्वत्रिक असते, मानवी अस्तित्वाचा गाभा असलेल्या अबोध मनाची प्रतीकांची भाषा ही सार्वत्रिक व सर्वांना अवगत असलेली भाषा आहे, असा अतिवास्तववाद्यांचा व तत्सम पंथीयांचा दावा आहे.

अभिव्यक्तिवादी (एक्सप्रेशनिस्ट) प्रणालीच्या साहित्यातही विरूपणाची प्रवृत्ती आढळते. जीवनविषयक अनुभवांच्या दृश्य व बुद्धिगम्य स्वरूपाखाली जी सारदर्शक पण अनपेक्षित व चमत्कृतिपूर्ण अशी भावनात्मक सत्ये व अवस्था प्रतीत होतात, त्यांची आवेगपूर्ण, उत्कट व यथार्थ भाषिक अभिव्यक्ती या पंथाच्या साहित्यात आढळते. अनुभवाच्या रूपविकृतीतून सत्याचा आविष्कार करण्यावर या संप्रदायाचा भर होता. जीवनाचा अनर्थकारक पण अर्थपूर्ण आशय वरवर वैचित्र्यपूर्ण व विक्षिप्त भासणाऱ्या पण अंतर्यामी सच्च्या व प्रखर अभिव्यक्तीतून प्रत्ययक्षम करण्याचा प्रयत्न अभिव्यक्तिवादी साहित्यात दिसतो. फ्रांट्स काफ्काच्या 'द कॅसल', 'द ट्रायल' व 'अमेरिका' या कादंबऱ्या हे उत्कृष्ट अभिव्यक्तिवादी वाङ्मय म्हणता येईल.

वर उल्लेखिलेले सर्वच वाङ्मयीन प्रकार कमी-अधिक प्रमाणात अमूर्तीकरण व विरूपीकरण या आविष्काररीतींचा आश्रय करतात. अर्थात चित्र-शिल्पादी दृश्य कलांच्या तुलनेत ही भाषिक अभिव्यक्ती कमी प्रत्यक्ष व जास्त सूचक असते. भाषेचे रूढ साचे, वाक्यरचनेचे तार्किक नियम, व्याकरणाचे संकेत मोडण्याकडे त्यांची जास्त प्रवृत्ती असते, असे म्हणता येईल. काव्याची भाषा ही जास्त अमूर्त पातळीवरची असते. अमूर्त भावावस्था व तत्त्वचिंतन अमूर्त प्रतिमा–प्रतीकांद्वारा व्यक्त करण्याची प्रवृत्ती काव्य-माध्यमात मूलतःच असते. गद्याच्या कथनात्मक–निवेदनात्मक प्रकृतीमुळे

त्यावर तार्किकतेची, बुद्धिप्रामाण्याची व विवेकाची बंधने जास्त पडतात व ती झुगारून देताना प्रमाणभाषेची मोडतोड अधिक प्रमाणात होते, असेही म्हणता येईल.

मराठीत मर्ढेकरांच्या कादंबऱ्या, दिलीप चित्र्यांच्या कथा, चिं. त्र्यं. खानोलकरांच्या 'अजगर' (कादंबरी) व 'एक शून्य बाजीराव' (नाटक) या साहित्यकृती, किरण नगरकर यांची 'सात सक्कं त्रेचाळीस' ही कादंबरी; विलास सारंग, श्याम मनोहर, अनिल डांगे प्रभृतींच्या कथा या आधुनिक गद्य वाङ्मयातून अमूर्त व विरूप अनुभवांच्या अनुरूप भाषिक अभिव्यक्तीचे प्रयोग ठळकपणे जाणवतात.

मर्ढेकरांच्या कादंबऱ्यांत संज्ञाप्रवाहाचे काव्यात्म चित्रण आढळते. चित्र्यांच्या कथांमध्ये अतिवास्तववादी, अभिव्यक्तिवादी शैलीविशेष जाणवतात. खानोलकरांच्या 'अजगर' कादंबरीतही प्रखर विरूपणाचा तीव्र आशय आढळतो, तर 'एक शून्य बाजीराव' हे मराठी रंगभूमीवरचे आद्य व्यस्त (ॲब्सर्ड) नाटक म्हणता येईल. अलीकडच्या काळात किरण नगरकरांच्या 'सात सक्कं त्रेचाळीस'सारख्या कादंबरीत मानवी जीवनातील असंगताचा, व्यस्ततेचा अनुभव अमूर्त व विरूप शैलीविशेषांद्वारा प्रभावीपणे प्रकट झाला आहे.

सारांश, ललित वाङ्मयातील अमूर्तीकरण व विरूपण या प्रवृत्तींमागे दृश्य कलांमधील सौंदर्यविषयक व मानसशास्त्रीय भूमिका, तसेच आशय व आविष्काररीती यांचे अधिष्ठान सामान्यतः दिसून येते. मात्र भाषिक अभिव्यक्तीमुळे त्यावर शब्दमाध्यमाच्या काही स्वाभाविक व अपरिहार्य मर्यादा पडतात.

× × ×

दृश्य कलेतील अमूर्तीकरणाच्या आंशिक व केवल या आविष्काराच्या दोन पातळ्यांचा आपण यापूर्वी विचार केलेलाच आहे. त्याचा सारांश असा : प्रत्यक्ष वास्तवाची जाणीव व ओळख असणारी घनवादी प्रणाली आणि त्यात निर्मिती करणारे पिकासो, ब्राक हे प्रमुख कलावंत होत. या अमूर्तीकरणात वास्तवाचा काही ना काही अंश प्रकटलेला असतो, म्हणजेच हे अमूर्तीकरण वास्तवाधिष्ठित असते, असे म्हणता येईल. वस्तू वा व्यक्तिप्रतिमांचे वास्तवापासून दूर गेलेले व काहीसे आभासमय चित्रण घनवादाच्या प्रारंभीच्या विश्लेषणात्मक अवस्थेत दिसते; तर संश्लेषणात्मक अवस्थेतील चित्रण केवल अमूर्तीकरणाकडे झुकलेले दिसते.

आधुनिक चित्रकलेत केवल वा विशुद्ध अमूर्तीकरणाचेही विविध आविष्कार पाहावयास मिळतात. ह्या अमूर्तीकरणात व्यक्ती-वस्तू-निसर्गदृश्य वगैरे भोवतालचा दृश्य वास्तवाचा जराही अंश नसतो; तर केवळ रंग-रेषा-आकार यांचाच लयबद्ध खेळ असतो. ही एक सर्जनशील क्रीडाच म्हणता येईल. केवळ रंग-आकारांचे सुसंवादी व सौंदर्यपूर्ण आकृतिबंध निर्माण करणे, हेच एकमेव प्रयोजन त्यामागे असते. हीच प्रेरणा व निर्मितिकार्य. कलावंताला भोवतालच्या दृष्टिगोचर सृष्टीशी काहीच कर्तव्य नसते. त्याचा कन्सर्न असतो केवळ रंग-रेषा-आकार-अवकाश यांतील लयबद्ध, सौंदर्यपूर्ण नातेसंबंधांशी. म्हणूनच ही कला अधिक विशुद्ध व केवलस्वरूपी अमूर्त कला मानली जाते. कलावंतपरत्वे या केवल अमूर्त कलेची विविध आविष्काररूपे व रचनाबंध पाहावयास मिळतात. त्यांतील नावीन्य, वैविध्य तसेच रंग-आकारांचे नवनवोन्मेषशाली, नेत्रदीपक व सुखद संवेदना निर्माण करणारे आविष्कार आस्वादकाच्या मनाला भुरळ घालतात. केवल अमूर्त कलाविष्कारांच्या वेगवेगळ्या पातळ्या पाहावयाच्या तर; कॅन्डिन्स्की, मॉंद्रीआन व पॉलक या तीन कलावंतांची प्रातिनिधिक उदाहरणे विचारात घेता येतील.

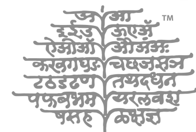
रशियन चित्रकार कॅन्डिन्स्की (१८६६-१९४४) हा तर केवल अमूर्त प्रकाराचा आद्य प्रणेताच मानला जातो. अ-वस्तुनिष्ठ किंवा वस्तुनिरपेक्ष (नॉन् ऑबजेक्टिव्ह) म्हणजेच केवल, विशुद्ध असे अमूर्त चित्र त्यानेच पहिल्यांदा रंगवले, असे मानले जाते. हे चित्र म्हणजे 'कॉम्पोझिशन' (१९१०) होय. तसेच केवल अमूर्तीकरणाचे सैद्धांतिक प्रतिपादन करणारे पहिले पुस्तकही – 'कन्सर्निंग द स्पिरिच्युअल इन आर्ट' (१९१२) – त्यानेच लिहिले. संगीताच्या सदृश असा अमूर्त परिणाम चित्रातून साधण्याची त्याची आकांक्षा होती. 'कॉम्पोझिशन', 'इंप्रोव्हायजेशन', 'लिरिकल' यांसारखी त्याच्या चित्रांची शीर्षके व त्यांची आकारिक गुणवत्ता या दृष्टीने लक्षणीय आहे. अमूर्तीकरणात आत्मिक अनुभूतीचा साक्षात्कार घडला पाहिजे, असे त्याला वाटे. 'रंग व आकार यांचे सुसंवादित्व हे मानवी आत्म्याशी योग्य प्रकारे संपर्क साधण्याच्या तत्त्वावर अधिष्ठित असले पाहिजे' (The harmony of

colour and form must be based solely upon the principle of the proper contact with the human soul) अशी भूमिका त्याने मांडली. जॅक्सन पॉलकने प्रवर्तित केलेल्या अमूर्त अभिव्यक्तिवादाची बीजे कॅन्डिन्स्कीच्या चित्रांत आढळतात. त्याची काही चित्रे या पंथाची आद्यरूपे म्हणता येतील. भावप्रकटनाचे एक आगळेच सामर्थ्य कॅन्डिन्स्कीच्या चित्रांतील अनपेक्षित वेडेवाकडे, वाक्‌वळणांचे आकार व उद्दीपक रंगसंगती यांत आढळते. रंग व आकार यांच्या विशुद्ध रचनेतून भावभावना, प्रक्षोभ, ताणतणाव वा प्रसन्न आल्हाददायकता कशी अभिव्यक्त करता येते, ह्याची उत्कृष्ट उदाहरणे कॅन्डिन्स्कीच्या चित्रांत आढळतात. रंगांचे अभिव्यक्तिक्षम उपयोजन त्यात आढळते.

पीट मॉंद्रीआन (१८७९–१९४४) हा डच चित्रकार त्याच्या चित्रांतील भौमितिक अमूर्तीकरणाबद्दल (जॉमेट्रिक ॲब्स्ट्रॅक्शन) जास्त प्रसिद्ध आहे. त्याने खास स्वतःची अशी अमूर्त शैली घडवली व तिला 'नव–रूपण वाद' (नीओ–प्लॅस्टिसिझम) असे नाव दिले. कॅन्डिन्स्कीला चित्रातून जसा संगीताचा परिणाम साधावयाचा होता, तसा मॉंद्रीआनला चित्रकलेशी वास्तुकलेचा संयोग साधून एकात्म शैली घडवायची होती. साधे, सुघटित व भव्य, भौमितिक आकार (उदा., दोन-चार उभ्या-आडव्या रेषा, चौकोन, आयत वगैरे) आणि लाल–निळा–पिवळा यांसारखे प्राथमिक रंग वापरून व त्यांत लयबद्ध संबंध साधून त्याने अशी शैली घडवली. त्याच्या चित्रांत वेगवेगळ्या रंग-आकारांचे सूक्ष्मतः परस्परसंबद्ध रंगसंगती असलेले, आखीवरेखीव चौकोन प्रायः आढळतात. आपल्या या नवरूपणवादी शैलीचे सैद्धांतिक प्रतिपादन त्याने 'नॅचरल रिॲलीटी अँड ॲब्स्ट्रॅक्ट रिॲलीटी' हा लेख लिहून केले. आधुनिक अमूर्त कलेच्या इतिहासात हा लेख फार महत्त्वाचा मानला जातो. त्याचे कलाविषयक लेख 'पीट मॉंद्रीआन : प्लॅस्टिक आर्ट अँड प्युअर प्लॅस्टिक आर्ट' (रूपण कला व विशुद्ध रूपण कला) या पुस्तकात समाविष्ट केले आहेत. त्याने आपल्या चित्रांतून आकारिक वा रूपणात्मक विशुद्धतेचा सातत्याने शोध घेतला. त्याच्या चित्रांतील ह्या अमूर्त भौमितिक आकृतिबंधांत चैतन्य-स्पंदने व सूक्ष्म संवेदनशीलता जाणवते.

रशियन चित्रकार मल्येव्हिच (१८७८–१९३५) हा प्रारंभी घनवादात निर्मिती करीत होता. पण त्याने समाधान न झाल्याने त्याने स्वतःचा असा अधिघनवाद (सुप्रमॅटिझम) निर्माण केला. या अधिघनवादी पद्धतीने रंगवलेले 'व्हाइट ऑन व्हाइट' (१९१८) हे चित्र म्हणजे केवल अमूर्तीकरणाचा अगदी टोकाचा अतिरेकी प्रकार होय. 'पांढऱ्यावरती पांढरे' (पांढऱ्या पार्श्वभूमीवर पांढरा चौकोन) म्हणजे चित्र नव्हेच. तो एक कृतिपर विनोदच (प्रॅक्टिकल जोक) म्हणावा लागेल.

जॅक्सन पॉलकही रंग-आकारांचा आविष्कार अमूर्त पातळीवरच करतो; पण त्यात मॉंद्रीआनप्रमाणे रंग-चौकोनांची भौमितिक आकारबद्धता नसते, किंवा कॅन्डिन्स्कीप्रमाणे रंगांचा व आकारांचा भावप्रकटनात्मक अभिव्यक्तिवादी आविष्कार नसतो. कॅन्डिन्स्कीमध्ये रंगसंगतीची भावप्रक्षोभक व आल्हाददायक अशी दोन्ही प्रकारची आविष्करणे आढळतात. पॉलक जाणूनबुजून असे करीत नाही. तर पॉलक हा चित्राचा केवळ चित्र म्हणूनच विचार करतो. कलावंत म्हणून त्याचा कन्सर्न चित्रकाराची चित्रनिर्मितीची जी मूलभूत आविष्कारसाधने–रंग, रेषा व आकार– यांच्या क्षमतेशीच आहे. ह्या माध्यम-साधनांची आविष्कारक्षमता (पोटेन्शियल) जास्तीतजास्त निष्ठेने व प्रभावीपणे हाताळणे, ती विकसित व वृद्धिंगत करणे, आविष्काराच्या संभाव्य शक्यता सर्वतोपरीने पडताळून पाहणे, हे तो चित्रकार या नात्याने आपले एकमेव कर्तव्य मानतो. म्हणून त्याच्या कलाविषयक भूमिकेत 'रंगाची सर्जनशीलता', 'समग्र चित्र', 'चित्राचे आयुष्य' अशा संकल्पना फार महत्त्वाच्या ठरतात. पॉलकच्या चित्रांच्या कलात्मक मूल्यमापनात एक मुद्दा नेहमी आवर्जून मांडला जातो, तो या संदर्भात महत्त्वाचा ठरेल. आणि तो म्हणजे त्याच्या चित्रांतील रेषेच्या गुणवत्तेचा. त्याच्या चित्रांतील रेषा वेडीवाकडी, नागमोडी वळणे घेणारी, गतिमान व प्रवाही आहे. आकार वा वस्तू गोचर करणे यांसारखी रेषेची जी पारंपरिक कार्यवादी उद्दिष्टे असतात, त्यांपासून पॉलकने रेषा मुक्त केली. परिणामतः त्याच्या चित्रांतून रेषेची चित्रमयता व अभिव्यक्तिक्षमता प्रकर्षाने नजरेत भरते. या रेषेची गुणवत्ता अनन्यसाधारण आहे. चित्रपृष्ठावर ती वेगाने पुढे पुढे सरकत राहते. अधेमधे रंग बदलते. स्वतःभोवती अनेक वळणे, वळसे घेते. गिरक्या घेत





भिरभिरत राहते. समग्र पृष्ठावर नाजूक, गुंतागुंतीचे जाळे निर्माण करते. रेषा पातळ करून ती गतिमान करणे, वा जाड करून संथ करणे, रेषेची विविध व अगणित वक्रांकने साधणे, व त्यायोगे रेषेची अभिव्यक्ति-क्षमता वाढवणे, अशा प्रकारची अनेक सर्जनशील कार्ये पॉलकने रेषेकडून करून घेतली. उदाहरणार्थ, त्याचे ' ब्ल्यू पोल्स ' (१९५३) हे चित्र एका विमुक्त, जबरदस्त जोशात काढलेले असूनही, ते रंगीबेरंगी व रुपेरी रेषांच्या नाजूक जाळीकामासारखे दिसते.

परिणामी पॉलकच्या चित्रांमध्ये माँद्रीआनच्या चित्रांतल्यासारखे आखीवरेखीव भौमितिक रंग–चौकोन आढळणार नाहीत; तर ती चित्रे रंगरेषांची गुंतागुंतीची जाळी, अनपेक्षित वेडेवाकडे रंगफराटे, रेषांची वक्रांकने अशा घटकांनी घडवलेल्या आकृतिबंधांची असतात. एखाद्या बालकाने रंगीबेरंगी खडूने रेघोट्या वा गिरगोट्या गिचमडून ठेवाव्यात, तशी दिसतात. ' प्रत्येक बालक हा उपजत कलावंत असतो ', असे बालमानसशास्त्र मानते. आधुनिक कलावंतांनाही या बालसुलभ निरागस वृत्तीचे आकर्षण वाटत आले आहे. पॉल क्ले या आधुनिक स्विस चित्रकाराने तर ' प्रौढत्वी शैशवास जपण्याचा बाणा ' जाणीवपूर्वक अंगीकारला होता. त्याच्या ' चिवचिवणाऱ्या यंत्रा'सारख्या (' द ट्विटरिंग मशीन ', १९२२) चित्रांतून निरागस बालसुलभ वृत्तीचा, प्रौढ जाणिवेतून साधलेला आविष्कार दिसतो. बालकाची सर्जनशील अवस्थेतली निरागस, अजाण व संस्कारविरहित भावस्थिती पॉलकला चित्रनिर्मितीच्या क्षणी एका अर्थी अभिप्रेत होती, हे त्याने जोमयुक्त सहजप्रेरणांचे, तत्कालस्फूर्ततेचे (इंप्रोव्हायजेशन) व स्नायूंच्या अनियंत्रित मुक्त हालचालींचे (म्हणजे चित्र रंगवताना कुंचला धरलेल्या हाताची नियंत्रणमुक्त व स्वैर हालचाल पॉलकला अभिप्रेत आहे) त्याने जे महत्त्व प्रतिपादन केले आहे, त्यावरून दिसून येते. तथापि जोमयुक्त अनावर सहजप्रेरणा, हाताच्या अनिर्बंध हालचाली व त्यांद्वारा कुंचल्याचे मुक्त स्वयंचलन, रंगाचे स्वैर प्रवाहीत्व यामागची पॉलकची धारणाही एकदा तपासून घेतली पाहिजे. कारण मुक्त स्वयंचलनाचे, संज्ञाप्रवाहाचे तत्त्व निर्मितिप्रक्रियेत एक सिद्धांत म्हणून एकवेळ मान्य केले, तरी कुंचला धारण केलेल्या हातामागे कोण ' कलावंत ' आहे, त्याच्या कलावंत-व्यक्तिमत्त्वाची जडणघडण कशा प्रकारे झाली आहे, त्याच्या निर्मितीमध्ये सुप्त रीत्या कार्यरत असणारे त्याचे तंत्र–संस्कार–प्रशिक्षण–कौशल्य आणि कारागिरी यांची जडणघडण व त्याची एकूणच कलावंत म्हणून प्रतवारी यांसारखे प्रश्न साहजिकच उपस्थित होतात. कारण पॉलकच्या चित्रांतील रंग–रेषांकनाची अनन्यसाधारण गुणवत्ता दुय्यम दर्जाच्या व कमअस्सल चित्रकारामध्ये आढळणार नाही, हे उघडच आहे. म्हणून त्याचे ॲक्शन पेंटिंगचे तंत्र सामान्य चित्रकाराच्या हाती गेल्यास तो त्याची तात्काळ विल्हेवाट लावून दाखवील. अखेर अशा आत्मनिष्ठ निर्मितीमागे त्या कलावंताचे अलौकिक व अनन्यसाधारण व्यक्तिमत्त्व, त्याचे संस्कार व जडणघडण आणि त्याची व्रतस्थ माध्यमनिष्ठा या गोष्टींनाच निर्णायक महत्त्व प्राप्त होते. या पार्श्वभूमीवर जॅक्सन पॉलकची चित्रकार म्हणून झालेली जडणघडण, संस्कारसंपन्नत्व, तंत्रप्रभुत्व व कलाविषयक भूमिका यांचा विचार करणे, इष्ट ठरेल.

× × ×

जॅक्सन पॉलकची ' ॲक्शन पेंटिंग 'म्हणजे कृतिप्रभावी चित्रशैली– ही दुसऱ्या महायुद्धानंतर अमेरिकेत उदयास आली. केवळ अमेरिकनच नव्हे; तर जागतिक आधुनिक चित्रकलेच्या क्षेत्रात तिने प्रभाव पाडला व परिवर्तने घडवून आणली. चित्रकार व त्याचे माध्यम यांच्यात प्रत्यक्ष व अ-पूर्वनियोजित नाते प्रस्थापित करणारी शैली म्हणून तिचे महत्त्व प्रस्थापित झाले.

दुसरे महायुद्ध सुरू झाल्यावर आधुनिक कलेचे मुख्य प्रवाह-केंद्र हळूहळू अमेरिकेकडे सरकत गेले, अनेक यूरोपीय कलावंतांनी अमेरिकेत आश्रय घेतला. त्यांच्या प्रभावाखाली अनेक तरुण अमेरिकन चित्रकार व शिल्पकार आले. ह्या सांस्कृतिक धक्क्यातून अमेरिकेत एक नवी शैली उदयास आली, तिची पाळेमुळे सर्वदूर पसरली होती. घनवाद, अतिवास्तववाद अशा कलासंप्रदायांत ती शोधता येतात. ही नवी शैली वा आविष्काररीती अमूर्त अभिव्यक्तिवाद (ॲब्स्ट्रॅक्ट एक्सप्रेशनिझम) म्हणून ओळखली जाते. कृतिप्रभावी चित्रण हा तिचाच एक आविष्कार होय. जॅक्सन पॉलक हा या नवशैलीचा प्रणेता व प्रमुख प्रवर्तक होय. विशेषत्वाने त्याच्या योगे अमेरिकन चित्रकला ही आधुनिक कलेच्या आंतरराष्ट्रीय प्रांगणात प्रविष्ट झाली. जॅक्सन पॉलक व त्याच्या नवशैलीद्वारा अमेरिकन चित्रकलेने आंतरराष्ट्रीय आधुनिक कलेत नेतृत्व संपादन केले.





जॅक्सन पॉलकचा जन्म कोडी, वायोमिंग येथे १९१२ मध्ये झाला. त्याचे वडील भू-सर्वेक्षक होते. तो कुटुंबातील पाचवे अपत्य. त्याचे बालपण ॲरिझोना व कॅलिफोर्निया येथे गेले. वडीलभावाच्या प्रेरणेने त्याला कलेत गोडी निर्माण झाली. १९२५ ते २९ या काळात त्याने लॉस अँजेलस येथे 'मॅन्युअल आर्ट्स हायस्कूल'-मध्ये कलेचे प्राथमिक शिक्षण घेतले. सुरुवातीला शिल्पकला व नंतर चित्रकला या विषयांचे धडे घेतले. तिथे तो श्वान्कोव्हस्की या चित्रकाराच्या प्रभावाखाली आला. तो चित्रकार तर होताच; पण 'थिऑसॉफिकल' पंथाचा सदस्य व जे. कृष्णमूर्तींचा निकटवर्ती स्नेही होता. श्वान्कोव्हस्कीने पॉलकला रेखन व चित्रकलेचे प्राथमिक धडे तर दिलेच, आधुनिक यूरोपीय कलाप्रवाहांची ओळखही करून दिली; पण त्याचबरोबर थिऑसॉफिकल विचारांचीही गोडी लावली. या काळात श्वान्कोव्हस्कीच्या समवेत पॉलकने जे. कृष्णमूर्तींच्या मेळाव्यांना उपस्थित राहून काही प्रवचनेही ऐकली. ह्या गूढ अध्यात्मवादी पंथाचा प्रभाव पॉलकच्या व्यक्तिमत्त्वावर पडला व व्यक्तिमत्त्वाच्या प्रकटनाद्वारे तो कलेतही उतरला असावा. विशेषतः अमूर्तीकरणाकडे मनाचा कल वाढण्यात त्याचा अप्रत्यक्ष वाटा असावा. या काळात सी. जी. यूंगच्या मानसशास्त्रीय सिद्धांतांनीही तो प्रभावित झाला. अबोध मनाचा तळठाव घेऊन, अतिवास्तववाद्यांप्रमाणे अंतर्मनातील प्रतिमासृष्टीचा शोध घेण्याची प्रेरणा त्यातून त्याला मिळाली. चार्ल्स या आपल्या थोरल्या भावाच्या पावलावर पाऊल टाकून, जॅक्सनने वयाच्या सतराव्या वर्षी उच्च कलाशिक्षणासाठी घर सोडले व तो न्यूयॉर्कला येऊन दाखल झाला. तिथे त्याने 'आर्ट स्टुडंट्स लीग' मध्ये प्रवेश घेतला व प्रादेशिक विषयांचे चित्रण करणारा चित्रकार टॉमस हार्ट बेन्टन याच्या हाताखाली कलेचे धडे घेतले. मानवाकृती-रेखन, रंगचित्र, चित्ररचना हे विषय सुमारे अडीच वर्षे तो बेन्टनच्या हाताखाली शिकला. १९३३ च्या सुरुवातीला त्याने लीग सोडली. नंतरची त्याची दोन वर्षे दारिद्र्यात व हलाखीत गेली. १९३५ मध्ये त्याला 'फेडरल आर्ट प्रोजेक्ट' या कलाप्रकल्पात चित्रकार म्हणून काम मिळाले. उदरनिर्वाहाची सोय व कलाविकासाची संधी त्यातून त्याला लाभली. तिथे तो १९४३ च्या प्रारंभापर्यंत होता. दरम्यान त्याला मादक द्रव्यांचे व्यसन जडले व मद्यासक्तीवर मानसशास्त्रीय उपचार घेण्यास त्याने सुरुवात केली. १९३८ त त्याला तंत्रिका घाताचा (नर्व्हस ब्रेक डाऊन) झटका आला व उपचारार्थ चार महिने हॉस्पिटलात राहावे लागले. १९३९ ते ४१ च्या दरम्यान यूंगपंथीय दोन मनोविश्लेषणतज्ज्ञांनी त्याच्यावर उपचार केले व त्यांनी पॉलकच्या चित्रांचाच त्याच्या उपचारपद्धतीमध्ये वापर केला. 'फेडरल आर्ट प्रोजेक्ट' संपल्यावर, त्याला पेगी गुगेनहाइमने आपल्या न्यूयॉर्कमधील 'आर्ट ऑफ धीस सेंचुरी गॅलरी' मध्ये पहिले स्वतंत्र वैयक्तिक चित्रप्रदर्शन (वन मॅन शो) भरवण्याची संधी दिली (१९४३). नंतर व्हेनिस, मिलान (१९५०) इ. शहरांतून त्याची चित्रप्रदर्शने भरवली गेली. त्यांतून त्याला जगन्मान्यता लाभली. हान्स नॅमूथने त्याच्या चित्रकृतींवर १९५० त एक अनुबोधपट तयार केला. या दरम्यान अमेरिका व यूरोपमध्येही तो अमूर्त अभिव्यक्तिवादी प्रणालीचा सर्वांत प्रभावी व लोकप्रिय चित्रकार म्हणून मान्यता पावला होता व त्याची ही ख्याती त्याच्या मृत्यूपर्यंत टिकून होती. १९४५ मध्ये ली क्रॅसनर या चित्रकर्त्रीशी त्याने विवाह केला. एका भीषण मोटार अपघातात वयाच्या अवघ्या चव्वेचाळीसाव्या वर्षी (१९५६) त्याचे निधन झाले.

पॉलकच्या कलाशैलीची जडणघडण अनेकविध संस्कारांतून झाली असल्याचे दिसून येते. श्वान्कोव्हस्कीकडून मिळालेले कलेचे प्राथमिक धडे, थोरल्या भावाची प्रेरणा, टॉमस हार्ट बेन्टनकडून मिळालेले, कलेचे उच्च आकादेमिक शिक्षण असे हे प्रत्यक्ष संस्कार दाखवता येतात. आपल्या अनुकूल–प्रतिकूल कलासंस्कारांविषयी व आवडीनिवडींविषयी एका मुलाखतीत त्याने म्हटले आहे : 'बेन्टनसमवेत काम केल्याचा एक फायदा झाला, तो म्हणजे ज्याविरुद्ध जोरदार प्रतिक्रिया व्यक्त करावी, असे काहीतरी त्यातून मिळाले.' अमेरिकन–इंडियन कलेचा प्रभावही त्याने मान्य केला आहे. आल्बर्ट पिंकहॅम रायडर हा एकमेव अमेरिकन चित्रकार आपल्याला आवडतो, असे त्याने नमूद केले आहे. तसेच पिकासो व मीरो या चित्रकारांची त्याने अत्यंत प्रशंसा केली आहे. हे सर्व संस्कार प्रत्यक्षाप्रत्यक्षपणे त्याच्या चित्रांत उमटले आहेत. शिवाय कृतिप्रभावी चित्रणात अतिवास्तववादी प्रणाली व आंद्रे ब्रताँची स्वयंचलनात्मक, सहजप्रेरणांवर भर देणारी भूमिका यांचाही प्रभाव जाणवतो. कलानिर्मितीत बुद्धिप्रामाण्या-

पेक्षा जोमयुक्त अनावर सहजप्रेरणांवर भर देण्याची प्रवृत्ती दोहोंतही समान आहे. अतिवास्तववादी चित्रकार मॅक्स अर्न्स्टने रंग ठिबकवण्याच्या तंत्राचा वापर आपल्या चित्रनिर्मितीत काही प्रसंगी केला, तोही पॉलकच्या कृतिप्रभावी चित्रशैलीत व रंगठिबक तंत्रात (ड्रिप टेक्निक) प्रेरक ठरला असणे शक्य आहे. अतिवास्तववादाप्रमाणेच पिकासोच्या रूपाने घनवादाचा प्रभाव त्याच्यावर पडला. इंडियनांची वाळुचित्रेही त्याला प्रभावित करून गेली. मेक्सिकन चित्रकार जोसे ओरोझ्को याच्या भव्य भित्तिचित्रांचा व त्यांतील अभिव्यक्तिवादी प्रक्षोभक आविष्कारशैलीचा त्याच्यावर प्रभाव दिसतो, तो त्याच्या कॅन्व्हासच्या मोठ्या आकारांतही जाणवतो.

पॉलकने ज्या अमूर्त अभिव्यक्तिवादी प्रणालीत व कृतिप्रभावी शैलीत चित्रण केले; त्या शैलीवरचे काही अप्रत्यक्ष व सुप्त पूर्वसंस्कार व प्रभाव अजूनही दाखवता येतील. अणूच्या चलनवलनासारखी, वा अमीबासारखी, वा शरीरातील पेशींच्या बांधणीसारखी प्रायोगिक अमूर्त आकृतिबंधाची संकल्पना ऑस्कर डॉमिग्यूज, झां फॉत्रिअर, व्होल्फगांग शूल्टसे या चित्रकारांच्या चित्रांतून पुढे आली. परिणामी आकृतिबंधाच्या पारंपरिक संकल्पना मागे पडल्या. ही प्रायोगिक आकृतिबंधाची संकल्पना पॉलकला प्रेरणादायी ठरली. आंद्रे मासाँ हा अतिवास्तववादी चित्रकार व अर्शील गॉर्की यांचेही प्रभाव दाखवून देता येतात. सारांश, पॉलकच्या आकस्मिक व यादृच्छिक म्हटल्या जाणाऱ्या कृतिप्रभावी चित्रणशैलीत इतके वेगवेगळ्या प्रकारचे पूर्वसंस्कार सुप्त वा प्रत्यक्ष रीत्या एकवटलेले दिसतात.

पॉलकची कला-कारकीर्द एकूण सहा कालखंडांत विभागता येते :

[१] बेन्टनसमवेत ते १९३८ पर्यंत : ह्या काळात त्याच्यावर टॉमस हार्ट बेन्टनच्या चित्ररचनापद्धतीचा व स्थानिक-प्रादेशिक विषयांचा जबरदस्त प्रभाव होता. रायडरच्या काव्यात्म दृष्टिकोणाचाही त्यात आढळ दिसतो. या काळात त्याने छोटी निसर्गदृश्ये व आकृतिनिष्ठ प्रसंगचित्रे (उदा., 'गोइंग वेस्ट') रंगवली. आपल्या कोडी या जन्मगावातील निसर्गस्थळांच्या छायाचित्रांचाही (कारण तो प्रत्यक्ष त्या गावात फारसा राहिला नव्हता) त्याने प्रेरक प्रतिमाने म्हणून वापर केला.

[२] १९३८ मधील तंत्रिकाघाताच्या उपचारार्थ हॉस्पिटलवास्तव्यापासून ते १९४३ मधील पहिल्या चित्रप्रदर्शनापर्यंत : या काळातील त्याचे चित्रण अंशतः अमूर्त (सेमी ॲब्स्ट्रॅक्ट) म्हणता येईल. पॉलकने पिकासो, मीरो, ओरोझ्को यांच्या चित्रांतून प्रेरकप्रतिमाने घेतली. यूंगप्रणीत प्रतीकवाद व अतिवास्तववादी सिद्धांत यांचाही प्रभाव या काळातल्या चित्रांतून (उदा., 'बर्ड', 'मेल अँड फिमेल', 'गार्डियन्स ऑफ द सीक्रेट' ही चित्रे) दिसतो. यांपैकी 'मेल अँड फिमेल' चे (१९४२) उदाहरण पाहण्याजोगे आहे. यात आदिम कुलचिन्हदर्शक स्तंभांवर (टोटेम पोल्स) असतात, तशा स्त्री-पुरुषाच्या दोन प्रतिमा आहेत. त्या संपूर्ण कॅन्व्हास व्यापतात. घनवादी शैलीच्या निदर्शक सपाट प्रतलांच्या (प्लेन्स) रचनेतून त्या घडवल्या आहेत. या आकृत्यांची रूपरचना घनवादी शैलीची निदर्शक असली, तरी त्यांची कलावंताला भावलेली प्रतीती ही अतिवास्तववादी प्रभावाची निदर्शक आहे. विक्षिप्त दुःस्वप्नवजा आकृतिशीर्षे आणि त्यांभोवतीची प्रतीकात्मक चिन्हे व आकृतिबंध यांतून ह्याचा प्रत्यय येतो. स्त्री ही एखाद्या भयभीत मांजरीसारखी, तर पुरुष हा आ वासलेल्या तोंडाचा भक्षक सैतान भासतो. अशा प्रतिमा बुद्धिवाद व विवेकप्रामाण्याच्या तार्किक मर्यादांपलीकडील अबोध अंतर्मनातून स्फुरलेल्या असतात. हा अतिवास्तववादी प्रभाव होय.

'गार्डियन्स ऑफ द सीक्रेट' (१९४३) या त्याच्या चित्रातही तीव्र, जोमदार, प्रवाही रेषांकन, प्रक्षोभक रंगसंगती व रंगांच्या जोरदार फटकाऱ्यांनी युक्त समृद्ध चित्रपृष्ठ ही त्याची खास वैशिष्ट्ये दिसून येतात.

[३] १९४३ हे वर्ष संपताना किंवा १९४४ उजाडताना त्याने आपले पहिले, भित्तिचित्राच्या आकाराचे मोठे चित्र रंगवले. त्याचे नावही 'म्यूरल' (भित्तिचित्र) असेच होते. हा ओरोझ्कोचा प्रभाव म्हणता येईल. ह्या चित्रात त्याच्या खास व्यक्तिविशिष्ट शैलीची बीजे दिसतात. त्यात बेन्टनप्रणीत चित्ररचनापद्धती व रेषात्मक ऊर्जाशक्ती यांचा अबोध प्रतिमा व अतिवास्तववादी मुक्त साहचर्यसंबंध यांच्याशी समन्वय साधला आहे.

[४] 'म्यूरल' पासून प्रेरणा घेऊन १९४० या दशकात, पॉलकने आपल्या समग्र व्यक्तिमत्त्वाचे चित्रात परिपूर्ण रूपांतर करण्याची धडपड चालवलेली दिसते. हे साधण्यासाठी त्याने अनेक तंत्रे व चित्रण-

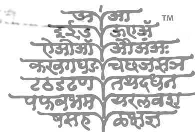
प्रक्रिया हाताळल्या. या काळात 'द टोटेम, लेसन वन' आणि 'द ब्ल्यू अन्कॉन्शस' ही आकृतिनिष्ठ (फिगरेटिव्ह) चित्रे व 'शिमरिंग सब्स्टन्स' आणि 'आइज इन द हिट' ही संपूर्ण चित्रपृष्ठ व्यापणाऱ्या व घनदाट रंगवलेल्या अमूर्त आकृतिबंधांची चित्रे यांतला विरोधाभास जाणवतो. या काळात त्याने जी अनेकविध तंत्रे व पद्धती हाताळल्या, त्यांतून त्याची रंगठिबक तंत्र व कृतिप्रभावी शैली यांकडे वाटचाल होत गेलेली दिसते. १९४० या दशकाच्या प्रारंभी त्याने आदिम कुलचिन्हदर्शक प्रतिमांनी युक्त अशी अनेक चित्रे रंगवली. 'Pasiphae' (१९४३) यांसारखे अभिजात विषयही त्यात येतात. १९४५ दरम्यान विषय-वर्णनपर वा विशदीकरणात्मक प्रतिमा त्याच्या चित्रांतून दिसेनाशा झाल्या व लयबद्ध रंग-रेषात्मक चलनवलनाने त्याचा कॅन्व्हास संपूर्ण व्यापला. या प्रकारातील 'शिमरिंग सब्स्टन्स' (१९४६) या चित्राचा उल्लेख वर आलाच आहे. पॉलकच्या रंगठिबक तंत्राची पूर्वचिन्हे 'शी वूल्फ' (१९४३) सारख्या चित्रांतूनही दिसतात. या चित्रात कॅन्व्हासवर रंग सांडून त्यात कुंचलांकन केलेले दिसते. या चित्राचा काही भाग चित्र चौकटीवर (पॅनेल) ठेवून रंगवला होता; तर उरलेला भाग कॅन्व्हास जमिनीवर पसरून रंगवला होता. अशा प्रयोगांतूनच त्याची क्रांतिकारक व अभिनव अशी कृतिप्रभावी चित्रणशैली अस्तित्वात आली.

[५] १९४७ मध्ये कॅन्व्हासवर रंग ओतण्याच्या, पाझरवण्याच्या, ठिबकवण्याच्या तंत्राचा व कृतिप्रभावी चित्रणशैलीचा वापर करून त्याने चित्रे रंगवण्यास सुरुवात केली. जमिनीवर पसरलेल्या कॅन्व्हासभोवती फिरून रंग देत असताना त्याच्या हालचाली एखाद्या नर्तकाप्रमाणे लयबद्ध व गतिमान असत. त्या हालचालींची शारीर लय व झपाटा हातातल्या कुंचल्याद्वारे (वा काठी, थापी, सुरी आदी अन्य साधनांद्वारे) रंगांकनातून कॅन्व्हासवर उतरत असे. या अवस्थेत एकेक चित्र पुरे करण्यास त्याला कित्येक आठवडे लागत. प्रत्यक्ष चित्रनिर्मिती व अपुऱ्या चित्रावरती चिंतन या क्रिया आलटून-पालटून चालत. अशा दोन-तीन बैठकांनंतर चित्र पुरे होत असे. गुंतागुंतीच्या, वलयाकृती, लाटाकृती, रेषा-रंगाच्या चलनवलनात्मक आकृतिबंधांनी कॅन्व्हासची मोठमोठी पृष्ठक्षेत्रे त्याने या काळात व्यापून टाकली. अशी एक चित्रमालिकाच त्याने या काळात रंगवलेली दिसते. 'फूल फॅदम फाइव्ह' (१९४७) हे या मालिकेतील पहिले चित्र. नंतरची 'समर टाइम', 'नंबर टेन', (१९४९) ही काही चित्रे; तसेच भव्य भित्तिचित्राच्या आकारांच्या कॅनव्हासवरची चित्रे– उदा., 'नंबर वन' (१९४८), 'ऑटम ऱ्हिदम' (१९५०) 'लॅव्हेंडर मिस्ट' व कृष्णधवल 'नंबर थर्टी टू' ही चित्रे– या मालिकेत मोडतात.

१९४७ ते ५१ हा त्याच्या कलानिर्मितीचा अत्युच्च शिखराचा कालखंड म्हणता येईल. या काळातील त्याची वर उल्लेखिलेली चित्रे ही त्याच्या स्वतंत्र व खास व्यक्तिविशिष्ट अशा कृतिप्रभावी शैलीची व रंगठिबक तंत्राची उत्तम उदाहरणे आहेत. ही शैली घडवण्यासाठी त्याने अनेकविध संस्कार आत्मसात केले व जवळजवळ बारा वर्षे अखंड परिश्रम, व्यासंग, तपश्चर्या करून ही शैली व तंत्र सिद्ध केले. पण या शैली व तंत्रालाही कलेतिहासात पूर्वपीठिका आहे. अतिवास्तववादी संप्रदायातील आंद्रे ब्रताँचा स्वयंचलनाचा व सहजप्रेरणांचा सिद्धांत व मॅक्स अर्न्स्टने वापरलेले रंग ठिबकवण्याचे तंत्र यांचा उल्लेख मागे आलाच आहे. तथापि ह्या तंत्रशैलीच्या प्राथमिक प्रेरणा आणखीही मागे जाऊन शोधता येतील. इटालियन प्रबोधन काळात (१५वे-१६वे शतक) लिओनार्दो दा व्हींचीने भिंतीवरील डागांचा उपयोग आकृतिबंधाची रचना करताना प्रारंभबिंदू म्हणून करता येईल, असे सूचित केले होते. अर्थात, सर्जनशीलतेचा प्रेरक-उद्दीपक वा निर्मितीचा प्रारंभबिंदू म्हणूनच फक्त भिंतीवरच्या डागांचा मर्यादित वापर करण्याविषयी हे प्रतिपादन होते. त्याने अशी यादृच्छिक वा अपघाती रचना हे कलानिर्मितीचे अंतिम साध्य वा ईप्सित मानले नव्हते. नंतर अलेक्झांडर कॉझेन्स (१७१७–८६) या चित्रकाराने डागचित्रांची (ब्लॉट ड्रॉइंग) प्रणाली मांडली. कागदावर यदृच्छा शाईचे वा रंगाचे कसेही वेडेवाकडे डाग पाडून, त्यातून निर्माण झालेल्या वेड्यावाकड्या आकाररूपांत– कधी निसर्गचित्रे, ढग, झाडे, पर्वत, इ. तर कधी मानव वा अन्य प्राणी यांसारखे,– सादृश्यदर्शक आकृतिबंध भासमान होतील, त्यांवर नंतर संस्करण करून त्यांना नीटनेटका व परिपूर्ण आकार देणे, अशा स्वरूपाची ही प्रक्रिया होती. या दोन्ही, लिओनार्दो व कॉझेन्स यांच्या कल्पना पॉलकच्या कृतिप्रभावी चित्रणाला जवळच्या आहेत. यावरून एक गोष्ट

अनुक्रमणिका







नवभारत
७५
अमृतमहोत्सवी
वर्ष

सिद्ध होते, की कलानिर्मितीतला कोणताही प्रयोग हा कधी अधांतरी, आकस्मिक वा अपघाती रूपात अवतरत नाही. त्याची पाळेमुळे कलेच्या इतिहासात, परंपरेत दाखवून देता येतात.

१९४७ ते ५१ या दरम्यान पॉलकने रंग-ठिवक तंत्राने जी चित्रे रंगवली; त्यांत काही एक साधर्म्य दिसते, एक व्यवच्छेदक समान सूत्र दाखवून देता येते; त्यात त्याच्या व्यक्तिमत्त्वाचा स्वतंत्र ठसाही दिसतो; पण त्यांतली दोन चित्रे कधी एकसारखी दिसणार नाहीत. त्यांत वेगवेगळेपणा जरूर जाणवतो. मनाच्या अनेकविध भावावस्थांनुरूप रंग-आकारांमध्ये घडणारी रूपांतरे व स्थित्यंतरे सूक्ष्म व विविध छटा दर्शवणारी आहेत. या चित्रांना आलंकारिक (डेकोरेटिव्ह) म्हणणे म्हणजे पॉलकच्या कलात्मक उद्दिष्टांचा व कलासिद्धीचा चुकीचा अर्थ लावणे आहे. उलट, पाहणाऱ्याला ही चित्रे खिळवून टाकतात; त्यांचे सूक्ष्म संदर्भ-प्रत्यय अलंकारात्मक सुखद नसून अंतर्यामी अस्वस्थ करणारे असतात. ह्या चित्रांचा कॅन्व्हास संपूर्ण रंगरेषाकारांनी व्यापलेला असल्याने, त्यातून समग्र चित्राची–ओव्हर-ऑल पेंटिंगची–संकल्पना सिद्ध झाली. त्यात अवकाशाला (स्पेस) एक प्रकारची संदिग्धता प्राप्त होते. अवकाशाचा संकोच होतो. इतका की, जवळजवळ तो लुप्तच झाला आहे, असे भासते. ही चित्रे पाहणाऱ्याला अक्षरशः घेरून टाकतात. चित्र म्हणजे आस्वादकाभोवतालचा परिसर, त्याला वेढून टाकणारा, सामावून घेणारा आसमंत बनतो. परिणामी चित्र व आस्वादक यांच्या-तल्या मानसिक अंतराची पारंपरिक कल्पना आपो-आपच रद्द ठरते. चित्राशी तादात्म्यीकरणाची, सहभागित्वाची आस्वादकाची भावना चित्र-अवकाशाच्या संदिग्धतेमुळे जास्त दृढ होते. चित्रातील रंग व रेषा सातत्यशील गतिमानतेचा प्रत्यय देतात. रंगरेषांच्या लाटा उचंबळत असल्याचा, पुढेमागे हेलकावत असल्याचा आभास निर्माण होतो. या चित्रांतून एक आगळीच स्पंदनशील, चैतन्यमय लय अनुभवास येते. ही चित्रे रंगवतेवेळी त्यांच्याशी एकरूप होण्याची, तादात्म्य पावण्याची जी कलावंत-वृत्ती, तन्मयता पॉलकमध्ये आहे; त्यामुळे चित्रांमध्ये आस्वादकांच्या सौंदर्य-भावनेला आवाहन करण्याचे, स्पर्श करण्याचे सामर्थ्य निर्माण होत असावे. कलावंताने निर्मितिप्रक्रियेत आपले अस्तित्व कलेशी एकरूप करण्याची, विलीन करण्याची, संपूर्ण तादात्म्य साधण्याची ही भूमिका आहे. पॉलकची निर्मितीच्या, सर्जनाच्या क्रियेतील खोलवर मानस-शारीर गुंतवणूक, कलात्मक बांधीलकी व कलेवरील व्रतस्थ निष्ठा या गुणांचा गौरव करण्यात येतो, तो सार्थच आहे. प्रारंभ, शेवट, मध्य नसणाऱ्या व चित्रफलकाची व्याप्ती ओलांडून पलीकडे पसरण्याची शक्यता सूचित करणाऱ्या त्याच्या चित्रांतील आकृतिबंधांतून प्रतीकात्मक पातळीवर एकूण मानवी जीविताचीच अनंत वैश्विक समृद्धी व सतत वाढत जाण्याची शक्ती सूचित होते, असेही म्हणता येईल.

तथापि त्याच्या काळात त्याची ही चित्र रंगवण्याची पद्धती खूपच वादग्रस्त व खळबळजनक ठरली. टीकेचे काहूर उसळले. पॉलकची 'जॅक द ड्रीपर' अशी संभावना करण्यात आली. ही टीका त्याच्या मनाला झोंबली असावी, कारण त्याच्या पुढच्या निर्मितीत एक प्रकारची द्विधा मनःस्थिती दिसून येते. काही कलावंतांना आयुष्यभर उपेक्षा सहन करावी लागते (उदाहरणार्थ, डच चित्रकार व्हान गॉख); तर काही कलावंतांना चुकीच्या कारणांनी प्रसिद्धी मिळते. हे दोन्ही प्रकार कलावंताच्या निर्मितीवर प्रतिकूल परिणाम घडवू शकतात. पॉलक हा दुसऱ्या प्रकाराचा बळी होता. त्याच्या चित्रांतील गुणवत्तेपेक्षा वरकरणी विक्षिप्त भासणाऱ्या त्याच्या चित्रणपद्धतीकडेच अधिक लक्ष वेधले गेले. मात्र या ना त्या कारणाने त्याची प्रसिद्धी उत्तरोत्तर वाढतच गेली.

[६] १९५० या दशकात म्हणजे त्याच्या निर्मितीच्या उत्तरकाळात व अखेरच्या कालखंडात– एकीकडे त्याची लोकप्रियता वृद्धिंगत होत होती, तर त्याच वेळी त्याला स्वतःच्या निर्मितीविषयी आत्मसंदेह व चिंता यांनी ग्रासले होते. स्वतःच्या निर्मितिक्षमतेवरचा त्याचा विश्वास ढळू लागला होता. आपल्या चित्रनिर्मितीत त्याला तोचतोपणा व एकसुरीपणा जाणवू लागला. त्याच्यापुढील समस्या मूर्तीकरणाची, आकृतिवादाची होती. आपल्या रंगठिवक तंत्रात मानवी वा अन्य अमूर्त आकृत्या बसवण्याची गरज त्याला आतून भासली असावी. अमूर्तीकरणाविषयी साशंकता व आकृतीची ओढ हे द्वंद्व या काळात त्याच्या मनात धुमसत असावे. ह्याची साक्ष त्याच्या १९५१–५२ च्या कृष्णधवल चित्रांतूनही दिसते. या चित्रांत त्याच्या प्रारंभीच्या प्रतिमा पुन्हा अवतरलेल्या दिसतात. १९५२–५३ च्या दरम्यान तो पुन्हा रंग व मोठे कॅन्व्हास यांकडे वळलेला

अनुक्रमणिका

दिसतो. 'ब्ल्यू पोल्स', 'कॉन्व्हर्जन्स', 'पोर्ट्रेट अँड ड्रीम', 'ईस्टर अँड द टोटेम', 'ओशन ग्रेनेस', 'द डीप' ही त्याची मोठ्या चित्रांची अखेरची मालिका. त्यांत पूर्वीच्या चित्रांतील प्रतिमा व शैली यांतील काही घटक पुनरावृत्त होताना दिसतात. 'ओशन ग्रेनेस' (१९५२) सारख्या चित्रातून पॉलकने परंपरागत कुंचलांकन पद्धतीचाही वापर केला. १९५३ नंतर त्याची निर्मितिक्षमता क्षीण झाली, प्रकृतीही खालावली. तरी त्याही अवस्थेत त्याने 'व्हाइट लाइट', 'सेंट' यांसारखी उत्कृष्ट चित्रे रंगवली. अपघातापूर्वी काही महिने अगोदर त्याने चित्रनिर्मिती पूर्णपणे थांबवली होती.

माणूस म्हणून त्याचे वर्णन त्याचे निकटवर्ती असे करतात, की नशेत नसताना तो सौम्य व चिंतनशील स्वभावाचा वाटे; तर मद्यपानानंतर प्रक्षुब्ध व आक्रमक होत असे. ह्या दोन टोकांचा समतोल त्याच्या कलेत दिसतो. तो अत्यंत बुद्धिमान, व्यासंगी व प्रसंगी निर्भीड स्पष्टवक्ता होता. कला ही अबोध मनातून निर्माण होते, अशी त्याची दृढ धारणा होती. स्वतःला तो आपल्या चित्रांचा अवश्यमेव विषय मानत असे. स्वतःच्या तसेच इतरांच्या कलाकृतींचे मूल्यमापन, त्यातल्या व्यक्तिगत अनुभूतीच्या अस्सलपणाच्या निकषावर करीत असे. १९४९ मध्ये फ्रेंच अमूर्त चित्रकार जॉर्जेस मॅथ्यू याने 'अमेरिकेतील सर्वश्रेष्ठ विद्यमान चित्रकार' या शब्दांत पॉलकचा सार्थ गौरव केला. पॉलकचा व त्याच्या चित्रप्रणालीचा प्रभाव त्याच्या नंतरच्या जनकला (पॉप आर्ट), दृक्‌भ्रमकला (ऑप आर्ट), रंगक्षेत्रीय कला (कलरफील्ड आर्ट) अशा आधुनिक कलाप्रणालींवर दिसून येतो.

× × ×

जॅक्सन पॉलकच्या चित्रनिर्मितीच्या व चित्रणपद्धतीच्या अनुषंगाने काही प्रश्न उपस्थित होतात. पॉलकच्या कलावंत म्हणून झालेल्या जडणघडणीत, त्याच्यावरील वेगवेगळ्या कलासंस्कारांचा, कलाविषयक तंत्र-प्रशिक्षणाचा वाटा मोठा आहे. त्याच्या 'अॅक्शन पेंटिंग'च्या जोमयुक्त अनावर सहजप्रेरणा, कुंचलाधारी हातांच्या स्नायूंच्या अनियंत्रित मुक्त हालचाली, मानसिक स्वयंचलन या स्वरूपाच्या निर्मितिप्रक्रियेत हे संस्कार व प्रशिक्षण सुप्तरीत्या कार्यरत असले पाहिजे. जे घडते ते अगदी सहज, आकस्मिक व अ-पूर्वनियोजित कितपत म्हणता येईल, हा प्रश्न आहे. उत्कट व एकाग्र सर्जनशील क्षणाच्या ऊर्मीत ही कॅन्व्हासवर रंग स्वैर व मुक्त उधळण्याची, संपूर्णतया अनियंत्रित व अंतःप्रज्ञाप्रेरित कृती आहे, असे जे म्हटले जाते, ते तितकेसे खरे नव्हे. अर्थात पॉलकच्या चित्रांत अंतःप्रेरणांचा व आकस्मिक–यादृच्छिकतेचा घटक फार मोठ्या प्रमाणात व हेतुतः कार्यरत असतो, हे खरे आहे. आणि हीच त्याची सर्वांत मोठी देणगी म्हणता येईल. तथापि सिद्धहस्त व अनुभवी कलावंत जे काही करतो, ते पूर्णतः अपघाती वा आकस्मिक कधीच असत नाही. अनेक वर्षांच्या तपश्चर्येचे, चिंतनाचे, सराव–संस्कारांचे प्रतिबिंब त्यात उमटणे अपरिहार्य असते. त्याच्या चित्रांतील रेखांकनाच्या असाधारण गुणवत्तेची प्रशंसा केली जाते, ती गुणवत्ता ही तंत्रप्रशिक्षणाचे व सरावाचेच फळ आहे. हे जाणीवपूर्वक घडते, अज्ञातलाही भाग नाही. ते सुप्त रूपात अबोध मनाच्या पातळीवर घडत असावे, असेही म्हणता येईल. पण आकार व सुसंवादित्व यांविषयीच्या कलावंतमनाच्या सुप्त, अर्धसुप्त जाणिवा रंगांच्या स्वैर व प्रवाही वापरातही प्रेरक व कार्यरत ठरत असाव्यात. परिणामी ही चित्रे कलात्मक व सौंदर्यपूर्ण ठरतात. त्यांत रंगाकारांचे अभूतपूर्व व अद्‌भुत सौंदर्य जाणवते. कारण त्यामागे त्या कलावंताचे अलौकिक, अनन्यसाधारण व्यक्तिमत्त्व व त्या व्यक्तिमत्त्वाच्या जडणघडणीतील संस्कार, व्युत्पन्नता, व्यासंग, तंत्र-कारागिरीयुक्त प्रशिक्षण या घटकांचे निर्णायक प्रभुत्व असते.

ह्याच मुद्द्याच्या पार्श्वभूमीवर, पॉलकच्या चित्रनिर्मितीच्या प्रक्रियेच्या संदर्भात आणखी काही गोष्टी सहज ध्यानात येतात. १९४७ पर्यंत म्हणजे वयाच्या पस्तिसाव्या वर्षापर्यंत तो पारंपरिक पद्धतीनेच चित्रे रंगवत होता. १९४७ ते ५१ हा काळ त्याच्या क्रांतिकारक व अभिनव अशा कृतिप्रभावी शैलीचा व रंगठिबक तंत्राचा, प्रभावकाळ म्हणता येईल. नंतरच्या काळातही त्याच्या मनात पारंपरिक व कृतिप्रभावी चित्रणपद्धतींचे द्वंद्व चालू होते. आपल्या प्रायोगिक आविष्कारावरचा कलावंत म्हणून त्याचा आत्मविश्वास ढळत असल्याचीही लक्षणे दिसतात. आपल्या पद्धतीच्या मर्यादाही त्याला जाणवू लागल्या असाव्यात. केवळ अमूर्तीकरणाचे धोके, साचेबंद तोचतोपणाही त्याला जाणवू लागला असावा. कारण शेवटी त्याच्यापुढे प्रामुख्याने आकृतिवादाच्या, मूर्तीकरणाच्या समस्या



होत्या. आपल्या विशिष्ट चित्रशैलीत मानवाकृती कशा बसवायच्या, हा त्याच्यापुढचा प्रश्न होता. समग्र चित्र-संकल्पनेत कॅन्व्हास गुंतागुंतीच्या जटिल आकृतिबंधाने संपूर्ण व्यापला जातो; त्यात अवकाशाला फारसा वाव असत नाही, ही समस्याही त्याच्या ध्यानात आली होती. आपल्या चित्रात पुन्हा अवकाश प्रस्थापित करण्याच्या दिशेने त्याचे प्रयत्न चालू होते. कारण आकार व अवकाश यांचे संतुलन व सुसंवादी नाते कलाकृतीला सौंदर्य व महत्ता प्राप्त करून देते आणि भरलेल्या आकाराइतकेच मोकळ्या अवकाशाला आकृतिबंधात प्राधान्य असते, हे कलातत्त्व त्याला नजरेआड करता येत नव्हते.

पॉलकच्या चित्र रंगवण्याच्या प्रक्रियेतली आणखी एक महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे एकेक चित्र तो अनेक दिवसांत व अनेक बैठकींत पूर्ण करीत असे. म्हणजे ही प्रक्रिया तत्कालस्फूर्त (इंप्रोव्हाइज्ड) वा अपघाती म्हणता येणार नाही. यातली उत्स्फूर्तता वा स्वयंस्फूर्तता मान्यच आहे; पण त्यातल्या मर्यादाही लक्षात घेतल्या पाहिजेत. म्हणजेच अनावर सहजप्रेरणा, स्वयंचलन, अंतर्मनाचा संज्ञाप्रवाह या व अशांसारख्या कला-निर्मितीतल्या संकल्पनांच्या मर्यादा लक्षात घेतल्या पाहिजेत. एका बैठकीत–म्हणजेच सर्जनाच्या निकराच्या अनावर क्षणी व उस्फूर्त झपाट्यात चित्र रंगवून पूर्ण करणे, ही तत्कालस्फूर्तता म्हणता येईल. पण असे पॉलकच्या बाबतीत घडताना दिसत नाही. त्यामुळे निर्मितिप्रक्रियेत जे घडते, ते सगळेच बेभान व बेहोष अवस्थेत व मुक्त सर्जनक्रीडा असते, असे म्हणता येणार नाही. कारण नंतर त्यावर चिंतन, संस्करण व परि-ष्करण अशा प्रक्रिया अनेक बैठकींत व अनेक दिवसांत (सुरुवातीची अनावर बेभान सर्जनाची अवस्था पुढे टिकणे शक्यच नाही) केल्या जात, त्या वेळी ही निर्मितिप्रक्रिया जाणिवेच्या व बोधनाच्या पातळीवर येत असे, हे उघडच आहे. तेव्हा नेणिवेच्या व जाणिवेच्या समन्वयाच्या मनाच्या स्थितीतून कलाकृती परिपूर्णत्वाला पोचू शकते, हेच यावरून दिसते. आणि कलाकृती जेव्हा जाणिवेच्या पातळीवर उतरते, त्याच वेळी कलावंताचे संस्कार, चिंतनशीलता, व्यासंग व व्युत्पन्नता यांचे प्रत्यक्षाप्रत्यक्ष बिंब-प्रतिबिंब त्या कलाकृतीत उमटणे अगदी स्वाभा-विक असते. तेव्हा मुद्दा असा की, पॉलकच्या चित्रण-प्रक्रियेत तत्कालस्फूर्तता, अपघाती यदृच्छा व संस्करण-

परिष्करण यांचे बेमालूम मिश्रण दिसते. म्हणजे चित्राचे आद्य बीजरूप उत्स्फूर्त, स्वयंचलनात्मक म्हणता येईल; आणि त्यावरची पुढची संस्करणे–परिष्करणे जाणीव-पूर्वक व पूर्वनियोजित, संयोजनपूर्वक असली पाहिजेत· हे मूळ उत्स्फूर्त रंगाकारांचे कलात्मक व काही अंशी तांत्रिकही परिष्करण म्हणता येईल. पॉलकने निर्मिति-प्रक्रियेत यदृच्छेचा, आकस्मिकतेचा घटक आणि जाणीव-पूर्वक ठोस चित्रणकृती (कॉंक्रिट ॲक्ट) यांत समतोल घडवून आणला. त्याच्यात सर्जनाची बेहोष ऊर्मी व उत्कट सौंदर्यभान होते व निर्मितिप्रक्रियेतील चिंतन-शीलतेत त्याचे प्रतिबिंब उमटले आहे, असे म्हणता येईल.

पॉलकने स्वतः एके ठिकाणी असे नमूद केले आहे की, 'आपली चित्रणप्रक्रिया म्हणजे केवळ स्वयंचलन (ऑटोमॅटिझम) नव्हे. चित्र रंगवण्याची क्रिया सुरू करतेवेळी ती स्वयंचलनात्मक असते. म्हणजे निर्मितीचा प्रारंभ स्वयंचलनाने होतो; पण नंतर संघटनात्मक, एकात्म रचनेच्या दिशेने जाणीवपूर्वक विकास घडत जातो व चित्राला (एक स्वायत्त व स्वयंपूर्ण कलाकृती या नात्याने) स्वतःचे आयुष्य लाभते.'

जे चित्रनिर्मितीच्या तेच ललित साहित्याच्या क्षेत्रा-बाबतही म्हणता येईल. आंद्रे ब्रताँने अतिवास्तववादी चळवळीचे तीन जाहीरनामे मांडले व अनावर सहज-प्रेरणांचा, स्वयंचलनाचा, अंतर्मनातील मुक्त प्रतिमांचा सिद्धांत मांडला, त्यामागेही मानसशास्त्रीय व्यासंगाची आकादेमिक पार्श्वभूमी होती. त्याने वैद्यकाचे शिक्षण घेतले व त्याच्या वैद्यकीय ज्ञानामुळेच त्याला पहिल्या महायुद्धकाळात मनोचिकित्सा केंद्रातून काम देण्यात आले. त्या निमित्ताने त्याने सिग्मंड फ्रॉइडच्या मानसशास्त्रीय ग्रंथांचाही अभ्यास केला. ही आकादेमिक व्यासंगाची पार्श्वभूमी व पहिल्या महायुद्धाने घडवून आणलेला संहार व सर्वनाश यांतून (प्रथम नकार-विध्वंसात्मक दादा-वाद व त्याच्या प्रतिक्रियेत ह्या तत्त्वज्ञानाचेही काहीसे विधायक रूप मांडणारी) अतिवास्तववादी प्रणाली उदयास आली. संज्ञाप्रवाह, स्वयंचलन, अंतर्मनातील स्वैर कल्पनातरंग व मुक्त विचारप्रवाह यांचा सर्जनशील वाङ्मयनिर्मितीत आविष्कार घडविणारे साहित्यिक–जेम्स जॉइस, व्हर्जिनिया वूल्फ, मर्ढेकर प्रभृतींच्या वाङ्मयीन व्यक्तिमत्त्वाच्या घडणीतही त्यांचे वाङ्मयीन संस्कार, व्यासंग, व्युत्पन्नता यांचा फार मोठा घटक

आहे व अंतर्मनाच्या प्रवाहिततेत तो सुप्तरीत्या प्रतिबिंबित झाला आहे, असे म्हणता येईल. सारांश, स्वयंचलन, अंतर्मनातील स्वैर कल्पनातरंग व प्रतिमा-प्रकटीकरण, संज्ञाप्रवाह यांचे कला-वाङ्मयीन आविष्कारातील महत्त्व एका विशिष्ट मर्यादेपर्यंत मान्यच आहे. संवेदनांचा नित्यनूतन ताजेपणा व त्यांचा सर्वस्वी अनोखा आविष्कार या संदर्भात ते लक्षणीय आहे. तथापि या संज्ञाप्रवाहामागील वा स्वयंचलनामागील कलावंत-व्यक्तिमत्त्वाचे माहात्म्य निर्णायकपणे मान्य केलेच पाहिजे. या व्यक्तिमत्त्वाची जडणघडण, संस्कारसंपन्नता, व्युत्पन्नता, विविधसंदर्भलक्ष्यी बहुश्रुतता, व्यामिश्र संवेदना यांचा सुप्तासुप्त आविष्कार त्या संज्ञाप्रवाहातून वा स्वयंचलनातून प्रकटत असेल, तरच त्याला काही एक किमान कलावाङ्मयीन मोल प्राप्त होईल. अन्यथा तो केवळ कारागिरीवजा तांत्रिक प्रयोग ठरेल. आज निर्मितिप्रक्रियेतील एक साधनीभूत घटक वा क्लृप्ती (डिव्हाइस) एवढेच मर्यादित महत्त्व अशा प्रयोगांना उरले आहे. सर्वस्वी अशा तांत्रिक प्रयोगांवरच भिस्त ठेवून कलानिर्मिती करण्याचे प्रयोग फसले आहेत, हेही लक्षात येते.

× × ×

दृश्य कलेतील अवकाशाची (स्पेस) संकल्पना ललित वाङ्मयाच्या संदर्भातही मांडता येईल. चित्रामध्ये चित्रचौकटीत आकाराव्यतिरिक्त जी मोकळी जागा राहते, तो चित्राचा अवकाश होय. शिल्पातही ते शिल्प ज्या खुल्या परिसरात मांडले जाते, ती आकाराशिवाय मोकळी जागा, शिल्पाभोवतीचा आसमंत, तद्वतच शिल्पाकृतीतील आरपार भोके, पोकळ्या आदी घटक म्हणजे अवकाश होय. वास्तूचा आकारही भोवतालच्या खुल्या परिसरातील अवकाशामुळे जास्त खुलून दिसतो. नृत्यात नर्तकीच्या गतिमान व लयबद्ध हालचालींतून, पदन्यासांतून विविध अमूर्त देहाकृतिबंध साधले जातात, त्यांभोवती रंगमंचीय खुला अवकाश असतो. संगीतातही स्वरबंधांमधल्या मोकळ्या जागा, त्या अनुषंगाने व साहचर्याने श्रोत्याच्या मनात निर्माण होणारे अमूर्त प्रतिसाद व सहकंप म्हणजेच संगीतातील अवकाश म्हणता येईल. स्वरांना प्रतिसाद देण्याच्या रसिकाच्या क्षमतेवर म्हणजेच आस्वादक्षमतेवर व तद्जन्य कल्पकतेवर ह्या अवकाशाची व्याप्ती व प्रसरणशीलता अवलंबून राहील.

ह्या पार्श्वभूमीवर ललित वाङ्मयातही साहित्यकृतीच्या संदर्भात अवकाशाची संकल्पना अशी मांडता येईल : शब्दांचे विशिष्ट अर्थ व त्यांद्वारा व्यक्त करावयाच्या अनुभवाला साहित्यकृतीत प्राप्त झालेला आकार; तद्वतच शब्दांच्या प्रत्यक्षार्थापलीकडील ध्वन्यार्थ व्यक्त करण्यासाठी लेखकाने जाणत्याच निर्माण केलेले सुप्त-सूचक अंतर यांच्या अनुषंगाने व साहचर्याने रसिकाच्या मनात निर्माण होणाऱ्या तात्काळ प्रतिसादात, तसेच खोल चिंतनपर आस्वादप्रक्रियेत मूळ साहित्यकृतीत प्रत्यक्ष नसलेल्या पण रसिकाच्या मनात उद्‌भवू शकणाऱ्या संभाव्य रिकाम्या जागा म्हणजे त्या साहित्यकृतीचा अवकाश (स्पेस) म्हणता येईल. आता प्रत्येक साहित्यकृतीपरत्वे आकार व अवकाश यांच्यात वेगवेगळ्या प्रकारचे, वेगवेगळ्या पातळ्यांवरचे गुंतागुंतीचे नाते-बंध असू शकतात आणि या नातेबंधांचा शोध घेणे, हे आस्वादकाचे आस्वादप्रक्रियेतले ईप्सित कार्य असू शकते. विशिष्ट साहित्यकृतीतील आकार व अवकाश यांच्यातल्या संबंधांचा शोध घेण्याच्या क्षमतेवर आस्वादकाची त्या कृतीला प्रतिसाद देण्याची क्षमता अवलंबून असेल. पारंपरिक वास्तववादी आशयाच्या व तर्कशुद्ध रचनात्मक घाटाच्या साहित्यकृतीत आकार व अवकाश यांच्यात एक सुनिश्चित (वेल डिफाइन्ड) व सु-दृढ (काँक्रिट) स्वरूपाचे नाते असते, एक प्रकारची जवळीक असते, असे म्हणता येईल. तर अमूर्त, विरूप वा तत्सम अ-पारंपरिक व नवनव्या प्रायोगिक आविष्काररीतींचा अवलंब करणाऱ्या आधुनिक साहित्यकृतीत आकार व अवकाश यांच्यातले नाते संदिग्ध (ॲम्बिग्युअस) व अनेकसंदर्भसूचक (ॲम्बिव्हॅलन्ट) असू शकते. त्यांच्यातल्या या गुंतागुंतीच्या अनेकपदरी नात्याचा शोध घेणे, हे आस्वादकाच्या दृष्टीने आव्हानप्रद ठरते. एखाद्या अमूर्त भावावस्थेचे चित्रण करणारी कथा—कविता; मानवी जीवनात जाणवलेल्या असंगताचा, त्रुटिततेचा व अर्थहीनतेचा तशाच व्यस्त-विसंगत (ॲब्सर्ड) पातळीवर आविष्कार करणारे एखादे नाटक; मानवी जीवनाच्या मूळ गाभ्याशी असलेल्या अस्तित्वानुभवाचा आविष्कार अतार्किक, गूढ-संदिग्ध वा अतिंद्रिय पातळीवर करू पाहणारी एखादी कादंबरी—अशा साहित्यकृतींच्या आस्वादप्रक्रियेत रसिकाला हे आकार व अवकाशातले मानसिक अंतर जाणवू शकते व ते त्याच्या आस्वादप्रक्रियेत विशेष

अनुक्रमणिका

निर्माण करते. परिणामी अशा साहित्यकृती गूढ व दुर्बोध, अनाकलनीय ठरण्याची शक्यता त्याच्या लेखी जास्त असते. तेव्हा साहित्यकृतीचा आकार व अवकाश यांच्यातल्या नातेसंबंधांचा शोध घेण्याच्या रसिकाच्या क्षमतेवर त्याच्या आस्वादप्रक्रियेची प्रतवारी अवलंबून असते, असे म्हणता येईल.

साहित्यकृतीच्या अमूर्तीकरणाच्या संदर्भात जाणवणारी आणखी एक अनिवार्य बाब म्हणजे, त्यात केवल अमूर्तीकरणाची प्रक्रिया जवळजवळ अशक्य–निदान असंभवनीय वाटते. चित्रकलेत जसे रंग–रेषा–आकारांतून विशुद्ध, केवल (अॅब्सोल्यूट) अमूर्तीकरण साधता येते आणि त्यात 'आशयाविना आकारा'ची (फॉर्म विदाउट कन्टेंट) संकल्पना जशी शक्य आहे, तशी ती वाङ्मयात शक्य नाही. कारण शब्द हे जे साहित्याचे माध्यमद्रव्य, ते मूलतः आशयवाही व अर्थगर्भ आहे. अर्थनिरपेक्ष 'केवल' शब्द अस्तित्वात असू शकेल; पण वाङ्मयीन कृतीत मात्र तो प्रयोजनशून्य व उपराच ठरेल. कारण अनुभवाचा अर्थ करणे हीच वाङ्मयाची मूळ प्रकृती आहे. त्यामुळे अशा प्रकारच्या अमूर्तीकरणाला व विरूपीकरणाला वाङ्मयनिर्मितीत–त्याच्या माध्यमाच्या विशिष्ट प्रकृतीमुळे; तसेच आशय-प्रयोजनामुळे– काही स्वाभाविक मर्यादा पडतात. अशा प्रकारचे अर्थशून्य आशयाचे जे प्रयोग आजवर झाले, त्यांचे अस्तित्व हे नैमित्तिक, अल्पायुषी ठरले. या प्रयोगांना स्थायी मूल्य प्राप्त होऊ शकले नाही. काही एका विशिष्ट परिस्थितीत काळाची (कलात्मक, वाङ्मयीन व सांस्कृतिक) गरज म्हणून हे प्रयोग झाले. मात्र लेखकाच्या सर्जनशीलतेला मुक्त चालना देणारा प्रेरणास्रोत (लिबरेटिंग फोर्स) म्हणून वाङ्मयीन प्रयोगशीलतेला एक किमान मूल्य कोणत्याही काळात राहीलच आणि अशा साहित्यकृतीतील आकार व अवकाश यांच्यातील वैशिष्ट्यपूर्ण नातेसंबंधांचा शोध घेण्याचे आव्हान आस्वादकालाही सातत्याने खुणावत राहील, ह्यात शंका नाही.

संदर्भ :

१. Arnason, H. H., *A History of Modern Art*, London, 1969.

२. Baur, John I. H. Ed., *New Art in America*, London, 1957.

३. Eliot, Alexander, *Three Hundred Years of American Painting*, New York, 1957.

४. Lalit kala Akademi Pub., *Lalit Kala Contemporary 7 and 8*, New Delhi, 1968.

५. Pellegrini, Aldo; Trans. Carson, Robin, *New Tendencies in Art*, London, 1967.

६. जोशी, तर्कतीर्थ श्री. लक्ष्मणशास्त्री; संपा. **मराठी विश्वकोश खंड : १**, मुंबई, १९७६. (या खंडातील चित्रपत्र क्र. २३ व २४ वर अमूर्त वा अप्रतिरूप चित्र-शिल्पांचे काही निवडक नमुने दिलेले आहेत.)



चित्रवर्णन-सूची

लेखसंदर्भ : 'महाराष्ट्रातील दृक्‌कलेचा हरवत चाललेला इतिहास' – बाबुराव सडवेलकर.

चित्रपत्र १ : वरचे चित्र – 'देवळाकडे जाताना' – शिल्पकार गणपतराव म्हात्रे, मुंबई. प्लॅस्टर ऑफ पॅरिसच्या प्रतिकृतीचे (मॉडेल) छायाचित्र, सु. १८९५.

खालचे चित्र – 'न्यू इंडिया ॲशुरन्स कंपनी'च्या इमारतीवरील उत्थित शिल्प (रिलीफ) – शिल्पकार ना. ग. पाणसरे, मुंबई.

चित्रपत्र २ : वरचे चित्र – 'गोपालकृष्ण' – वाई येथील जोशी–मेणवलीकर वाड्यातील भित्तिचित्र, अठराव्या शतकाचा उत्तरार्ध.

खालचे चित्र – 'सीतेला पळवून नेणारा रावण'– 'रामविजय पोथी'तील एक चित्रपृष्ठ, पैठण शैली, सु. १८ व्या शतकाचा उत्तरार्ध ते १९ व्या शतकाचा पूर्वार्ध.

चित्रपत्र ३ : वरचे डावीकडचे चित्र – 'स्त्री-शीर्ष'– शिल्पकार वि. पां. करमरकर [जे. जे. स्कूलमध्ये शिल्पनिर्मितीचे प्रात्यक्षिक (डेमॉन्स्ट्रेशन) देत असताना घडवलेले शिल्प.].

वरचे उजवीकडील चित्र – 'रेखाचित्र' (१८८६)– चित्रकार आबालाल रहिमान, कोल्हापूर.

खालचे चित्र – 'घर-भरणी'– चित्रकार रावबहाद्दूर माधवराव धुरंधर, कोल्हापूर.

× × ×

लेखसंदर्भ : 'पॉलकची चित्रशैली व कलेतील अमूर्तीकरण'– एस. डी. इनामदार.

चित्रपत्र ४ : वरचे चित्र – 'ब्ल्यू पोल्स' (१९५३)– जॅक्सन पॉलकने आपल्या कृतिप्रभावी शैलीत (ॲक्शन पेंटिंग) रंगवलेले एक चित्र. तैल, ॲल्युमिनियम व ड्युको रंग; (कॅन्व्हासचा आकार : सु. ७′ × १६′.) .

मुखपृष्ठावरील चित्र – 'स्टँडिंग फिगर' (१९२०); पाषाण-माध्यम; –शिल्पकार अलेक्झांडर आर्किपेंको.

× × ×

लेखसंदर्भ : 'वास्तुकला– समकालीन भारतीय स्थिती' –विजय दीक्षित.

चित्रपत्र ४ : खालचे चित्र – आधुनिक वसतिगृह व गृहवास्तू प्रकल्प : 'इंडियन इन्स्टिटयूट ऑफ मॅनेजमेंट', अहमदाबाद. वास्तुशिल्पज्ञ– 'नॅशनल इन्स्टिटयूट ऑफ डिझाइन', अहमदाबाद. वास्तुसल्लागार– लूइस कान, फिलाडेल्फिया (अमेरिका) व श्री. बी. व्ही. दोशी, अहमदाबाद.

○ ○ ○



'देवळाकडे जाताना'–
शिल्पकार– गणपतराव म्हात्रे



'न्यू इंडिया ॲशुरन्स कंपनी' च्या
इमारतीवरील उत्थित शिल्प
ना. ग. पाणसरे

अनुक्रमणिका

चित्रपत्र-२



वाई येथील भित्तिचित्र



रामविजय पोथीतील एक चित्र,
पैठणशैली.



स्त्री-शीर्ष– शिल्पकार करमरकर



रेखाचित्र– आबालाल रहिमान

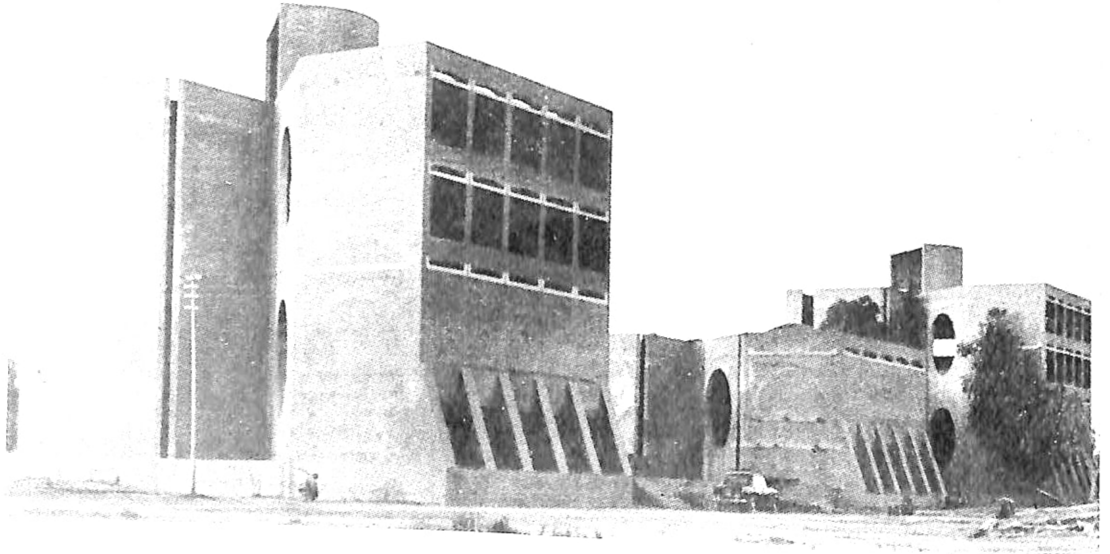


‘घर-भरणी’– चित्रकार रावबहाद्दूर धुरंधर

चित्रपत्र–४



‘ब्ल्यू पोल्स’– चित्रकार जॅक्सन पॉलक



एक आधुनिक भारतीय वास्तुकल्प

अनुक्रमणिका





दिवाळी विशेषांकास आमच्या हार्दिक शुभेच्छा !

सामान्य लोकांचे जीवन समृद्ध करण्यासाठी अथक परिश्रम करीत राहिलेल्या कै. राजारामबापूंचे स्वप्न साकार करणारा आणि कार्यक्षेत्रातील श्रमजीवी शेतकऱ्यांच्या जीवनात सातत्याने सहभागी होणारा महाराष्ट्रातील एक भव्य प्रकल्प...

राजारामबापू पाटील सहकारी साखर कारखाना लि. राजारामनगर

पोस्ट– साखराळे– ४१५ ४१४ तालुका वाळवा

जिल्हा सांगली (महाराष्ट्र)



१) ग्रामीण विकासाचा ध्यास घेतलेल्या कै. राजारामबापूंच्या पाऊलखुणांनी पावन झालेला परिसर.

२) प्रतिदिनी ४००० मे. टन विस्तारीकरण योजनेस मंजुरी.

३) जास्तीत जास्त उत्पादन, यांत्रिक कार्यक्षमता तसेच इंधन, रसायने आणि अनुत्पादित बाबींवर कमीत कमी व्यय.

४) प्रतिदिनी १५ मे. टन क्षमतेचा सहकार क्षेत्रामध्ये कार्यरत असलेला जगातील पहिला ॲसिटोन प्रकल्प.

५) माती-परीक्षणासाठी अद्ययावत सामग्रीसह सुसज्ज माती-परीक्षण प्रयोगशाळा.

६) शुभ्र दाणेदार साखर आणि देशी-विदेशी मद्याचे उत्पादन.

७) इंग्रजी आणि मराठी माध्यमाच्या माध्यमिक शाळांपासून अभियांत्रिकी महाविद्यालयापर्यंत सर्व शैक्षणिक सुविधा.

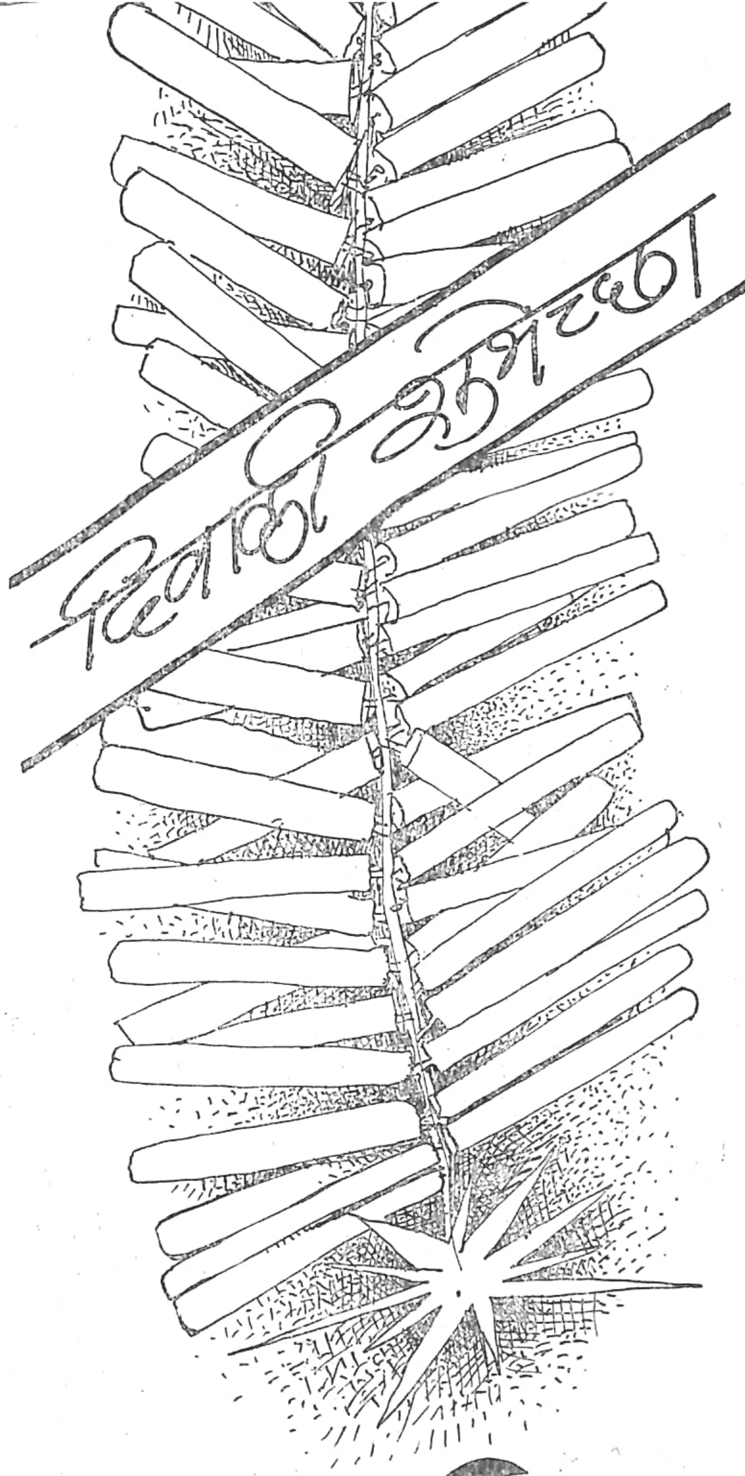
८) महाराष्ट्रातील सहकार क्षेत्रात सर्वप्रथम संगणक (कॉम्प्युटर) यंत्राचा वापर करणारे व्यवस्थापन.

९) कार्यक्षेत्रामधील इंच न् इंच जमीन लागवडीखाली आणणाऱ्या ५५ हजार एकराच्या ३५ कोटींच्या जलसिंचन योजना.

म. श. बर्गे
कार्यकारी संचालक

आ. बा. शिंदे
व्हाईस चेअरमन

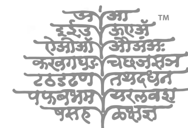
जयंत पाटील
चेअरमन







अनुक्रमणिका


मराठीचा विकास: महाराष्ट्राचा विकास


नवभारत
७५
अमृतमहोत्सवी
वर्ष

अनुक्रमणिका





अनुक्रमणिका

भारती विद्यापीठ

–: भारती विद्यापीठाच्या शाखा :–

पुणे– १) इन्स्टिटयुट ऑफ मॅनेजमेंट अॅन्ड आंत्रप्रेन्युअरशिप डेव्हलपमेंट २) कॉलेज ऑफ इंजिनिअरिंग ३) पूना कॉलेज ऑफ फार्मसी (डिग्री, पोस्ट ग्रॅज्युएट) ४) पॉलिमर रिसर्च सेंटर ५) यशवंतराव मोहिते कॉलेज ऑफ आर्ट्स, सायन्स अॅण्ड कॉमर्स ६) न्यू लॉ कॉलेज ७) यशवंतराव चव्हाण समाजशास्त्र अभ्यास व संशोधन केंद्र ८) इन्स्टिटयुट ऑफ टेक्नॉलॉजी (पॉलिटेक्निक) ९) पूना कॉलेज ऑफ फार्मसी (पॉलिटेक्निक) १०) शंकरराव मोरे विद्यालय व ज्युनिअर कॉलेज ११) भारती विद्यापीठ कन्या प्रशाला १२) भारती विद्यापीठ हायस्कूल (इंग्रजी माध्यम) १३) दौलतनगर विद्यामंदिर, धनकवडी १४) भारती विद्यापीठ प्रशाला, शिंदेवाडी–वेळू १५) भारती विद्यापीठ प्री–प्रायमरी अॅन्ड प्रायमरी स्कूल (इंग्रजी माध्यम) १६) भा. वि. बालविकास मंदिर व प्राथमिक विद्यालय (मराठी माध्यम)

नवी मुंबई– १) इन्स्टिटयुट ऑफ मॅनेजमेंट स्टडीज अॅन्ड रिसर्च २) इन्स्टिटयुट ऑफ टेक्नॉलॉजी अॅन्ड फार्मसी (पॉलिटेक्निक) ३) भारती विद्यापीठ हायस्कूल व ज्युनिअर कॉलेज (इंग्रजी माध्यम) ४) भारती विद्यापीठ प्रायमरी स्कूल (इंग्रजी माध्यम) ५) भारती विद्यापीठ प्री-प्रायमरी स्कूल (इंग्रजी माध्यम) ६) भारती विद्यापीठ प्रशाला ७) भारती विद्यापीठ प्राथमिक विद्यालय ८) भारती बालविकास मंदिर

सोलापूर– १) भारती विद्यापीठ इन्स्टिटयुट ऑफ मॅनेजमेंट २) भारती विद्यापीठ प्रशाला ३) भारती विद्यापीठ प्राथमिक विद्यालय ४) भारती बालविकास मंदिर

कोल्हापूर– न्यू लॉ कॉलेज

सांगली– १) भारती विद्यापीठ आर्ट्स, सायन्स अॅण्ड कॉमर्स कॉलेज २) भारती विद्यापीठ बहुउद्देशीय कन्या प्रशाला, कडेगाव ता. खानापूर ३) भारती विद्यापीठ बहुउद्देशीय कन्या प्रशाला, पलूस ता. तासगाव

सातारा– १) भारती विद्यापीठ हायस्कूल, गोडवली–पाचगणी २) भारती विद्यापीठ अॅकॅडमी, पाचगणी

– भारती विद्यापीठाचे विभाग –

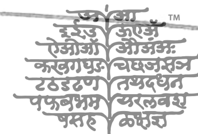
१) गणित, इंग्रजी बहि:स्थ परीक्षा विभाग २) ग्रामीण विकास प्रतिष्ठान ३) वैचारिक व्यासपीठ ४) विचार भारती मासिक ५) प्रकाशन विभाग ६) भारती प्रिंटिंग प्रेस ७) भारती विद्यार्थी वसतिगृह ८) विद्यार्थी कल्याण समिती ९) सेवक प्रशिक्षण केंद्र १०) न्यू डेव्हलपमेंट ११) क्रीडा विभाग १२) सांस्कृतिक विभाग

– भारती विद्यापीठाच्या कार्यकर्त्यांनी व हितचिंतकांनी चालविलेल्या संस्था –

१) भारती सहकारी बँक लि., पुणे २) भारती मध्यवर्ती सहकारी ग्राहक भांडार लि., पुणे ३) महात्मा गांधी हॉस्पिटल, पुणे ४) महात्मा गांधी मेडिकल रिसर्च सेंटर, पुणे ५) खानापूर तालुका दूध उत्पादक व कृषिपूरक सहकारी संघ लि., कडेगाव ६) खानापूर तालुका सहकारी कुक्कुटपालन संस्था मर्यादित, कडेगाव

यशवंतराव मोहिते
अध्यक्ष

आमदार डॉ. पतंगराव कदम
एम. ए., एलएल.बी., पीएच. डी.
संस्थापक–कार्यवाह





दीपावली शुभचिंतन !

१९८८

तिमिराचा नाश करू . . .
तेजोमय वाट धरू . . . .

अज्ञान, दारिद्र्य, संकुचित विचार,
विद्रोह, असहिष्णुता अन् हिंसाचार
ही सारी तिमिराचीच रूपे.
हा तिमिर दूर सारण्यासाठी
आंतरिक ऐक्य, एकात्मभाव,
प्रेम आणि सौहार्द ह्यांची
तेजोमय कवाडे उघडू या !
अंतरीचे मांगल्य अन् शुचिता
ठायीठायी पसरून
महाराष्ट्र शक्तिशाली बनवू या !
महापुरुषांच्या कर्तृत्वशाली
वारशाच्या प्रकाशात
सर्वंकष विकासाची वाट चोखाळीत
राष्ट्राची प्रतिमा उंचावू या !

कृतिशील शासन : महाराष्ट्र शासन

डीजीआयपीआर



दि डेक्कन को-ऑप. स्पिनिंग मिल्स लि.,
इचलकरंजी

रजिस्ट्रेशन नं. : पी / २९७५
तार : डेकोस्पीन

टेलेक्स : ०१९७–२०९ डेकोइन
टेलिफोन : २१२१ ५ लाईन्स
३८२१ ५ लाईन्स

भारताच्या सहकारी क्षेत्राचा मानबिंदू ठरलेली
पहिली सहकारी सूत गिरणी !



* १२००० चात्यांपासून ८३००० चात्यांपर्यंत यशस्वी वाटचाल.
* विकेंद्रित क्षेत्रातील यंत्रमागांस दर्जेदार सुताचा पुरवठा.
* १४ सिं. ते १२० सिं. कार्डेड व कोंब्ड, वार्प व वेफ्ट तसेच स्पेशलाईज्ड व इंडस्ट्रियल यार्न, हायट्वीस्ट, होजिअरी, स्युईंग थ्रेड, ब्लीच्ड व मर्सराईज्ड सुताचे उत्पादन.
* उत्पादित सुताच्या ५० टक्क्यांहून अधिक निर्यातीद्वारे देशाच्या आर्थिक विकासास हातभार.
* ॲटोकोनर, ओपन एण्ड स्पिनिंग, होलकमन टू-फॉर-वन ट्वीस्टर वगैरे अत्याधुनिक यंत्रसामग्रीचा वापर.
* फायब्रोग्राफ, स्पिन लॅब, युस्टर, स्टेलोमीटर इत्यादी अद्ययावत उपकरणांनी सुसज्ज अशी प्रयोगशाळा.
* डेकोस्पीन चॅरिटेबल ट्रस्ट व डेकोस्पीन रिसर्च फौंडेशन या संस्थांची स्थापना करुन सामाजिक बांधिलकीचा अंगीकार.

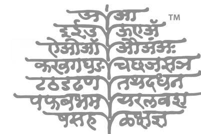
डेक्कन सूत म्हणजेच दर्जेदार सूत !

के. एन. चारी
जनरल मॅनेजर

एम. व्ही. दातार
व्हा. चेअरमन

जी. के. कांबळे
चेअरमन

अनुक्रमणिका





हे मासिक श्री. ग. दीक्षित यांनी दी प्राज्ञ प्रेस, ३१५ गंगापुरी, वाई येथे छापून म. पं. रेगे यांनी प्राज्ञपाठशाळा मंडळ, वाई यांच्याकरिता तेथेच प्रसिद्ध केले.





अनुक्रमणिका